RAPHAEL MARTENOT



Méthode

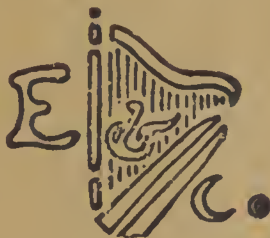
de

HARPE

THÉORIQUE ET PRATIQUE

EN DEUX PARTIES

Contenant des photographies explicatives,
de nombreux exercices, des leçons méthodiques variées.
des annotations sur les Exercices de Naderman
et des extraits des Concertos les plus connus



La Méthode complète : *Cartonnée*, Prix 15 francs net

PARIS
ENOCH & Cie. ÉDITEURS DE MUSIQUE
27, boulevard des Italiens
London : Enoch & Sons (1927) Limited, 19, Hanover Square, W. 1
U. S. A. & Canada : Boosey & C° Limited

[illegible]

1930

NOUVELLE ÉDITION REVUE ET AUGMENTÉE D'ÉTUDES DE BOCHSA

RAPHAEL MARTENOT



Méthode de Harpe

THÉORIQUE ET PRATIQUE

EN DEUX PARTIES

Contenant des photographies explicatives.
de nombreux exercices, des leçons mélodiques variées,
des Annotations sur les Exercices de Naderman
et des extraits des Concertos les plus connus.

Prix net  **15 francs**

PARIS
ENOCH & Cie, ÉDITEURS DE MUSIQUE
27, boulevard des Italiens
London : Enoch & Sons (1927) Limited, 19, Hanover Square, W. 1
U. S. A. & Canada : Boosey & Co Limited



TABLE DES MATIÈRES

N. B. — Cette méthode est écrite pour l'élève connaissant déjà le Solfège. — Les exercices qu'elle contient peuvent être travaillés concurremment avec les 40 études de Bochsa ; nous indiquons au fur et à mesure l'ordre dans lequel l'élève devra les étudier



PREMIÈRE PARTIE



DEUXIÈME PARTIE



Haydn Attebury
April 1st 1930.

Méthode de Harpe

A MON CHER MAITRE

ALPHONSE HASSELMANS

Hommage reconnaissant

R. MARTENOT.

Au commencement du VIe siècle, les bardes gallois se servaient de la Harpe avec une audace extraordinaire pour animer leurs compatriotes dans leur dernier combat contre les Saxons (Edouard Jones).

Vers le XIe siècle, les bardes étaient divisés en deux catégories : 1° les bardes poètes, 2° les bardes musiciens; les bardes musiciens se partageaient eux-mêmes en trois classes: 1° les joueurs de Harpe, 2° les joueurs de Crouth à 6 cordes, 3° les bardes chanteurs. Les joueurs de Harpe avaient le titre de docteurs en musique; pour être admis, il fallait exécuter correctement les trois *Mwchwl,* c'est-à-dire les trois pièces les plus difficiles du répertoire; la loi organisatrice des bardes obligeait également les chanteurs à savoir accorder la Harpe et le Crouth, puis ils devaient jouer divers thèmes avec leurs variations, deux préludes et d'autres morceaux avec leurs bémols et dièses (1).

La nomination des nouveaux bardes se faisait dans une assemblée triennale appelée *Eisteddvod* ; cet ensemble de choses a été supprimé au XVIe siècle sous le règne d'Elisabeth, mais une association galloise s'est formée à Londres en 1820 dans le but de rétablir les Eisteddvod ; Fétis eut l'occasion d'assister à une de ces cérémonies en 1829, et il dit avoir fort remarqué un ménestrel aveugle du Caernavon, nommé *Richard Roberts,* qui jouait de la Harpe galloise à trois rangées de cordes.

Les anciennes lois cambriennes distinguent trois sortes de Harpes : 1° la Harpe du roi (évaluée à 120 pence), 2° la Harpe du docteur en musique (40 pence), 3° la Harpe du gentilhomme (60 pence).

Les plus anciens modèles de Harpe galloise étaient petits et montés de 9 à 10 cordes ; Jones dit qu'au XIIe siècle les Harpes avaient 17 cordes que l'on accordait suivant l'air à accompagner ; lorsqu'une altération accidentelle se produisait, le ménestrel, avec sa clef, élevait l'intonation de la corde sans interrompre le chanteur.

Voici l'échelle de cette Harpe, suivant Fétis :



Au milieu du XVIe siècle, les Harpes avaient 28 cordes ; vers la fin du XVIIe siècle, on voit apparaître deux rangées de cordes parallèles, puis, au milieu du XVIIIe, ce nombre s'élève à trois ; dans ce dernier modèle, les rangées extérieures donnent les sons naturels (les notes altérées sont au milieu). Dans ces derniers temps, l'étendue générale de l'instrument a été portée à 6 octaves.

Un des plus beaux spécimens de Harpe galloise est conservé au muséum du Collège de la Trinité, à Dublin; cet instrument appartenait au roi *O'Brien Boihoren*; il a 0 m. 84 de hauteur, le corps sonore est en chêne, la console et la colonne (celle-ci est courbe) sont faites d'un bois rouge ressemblant au noyer ; la tête est incrustée d'argent finement ciselé, et on voit sur le front les armes de la famille O'Brien ; l'instrument avait 28 cordes fixées à la table par des boutons d'argent ; les chevilles sont également en argent.

En Irlande, on distingue quatre sortes de Harpes : 1° la *Clarseach,* 2° la Harpe *Keirnine,* 3° le *Lionar-cruit,* 4° le *Creamtine-cruit.*

La Clarseach est la plus ancienne; on la voit d'abord sur les monuments égyptiens, puis elle disparaît et on ne la retrouve que chez les descendants des Scythes : on la remarque sur les monuments historiques des Goths et elle existait également dans les contrées germaniques avoisinant la Scandinavie.

La Harpe Keirnine était une sorte de tympanon ayant la forme d'un triangle tronqué : on peut la comparer à une Harpe renversée.

Le Lionar-cruit (10 cordes) et le Creamtine-cruit se jouaient probablement avec le plectre.

Les Gallo-Romains connurent la Lyre de leurs conquérants : cependant elle fut remplacée par la Harpe galloise vers le VIe siècle, c'est ce que nous prouve un des chants gaulois-armoricains de l'époque, nous voulons parler du chant de *Merlin-barde,* dans lequel on dit :

> « Si tu m'apportes la Harpe de Merlin, qui est tenue par quatre chaînes d'or fin,
> — Si tu m'apportes sa Harpe, qui est au chevet de son lit,
> Si tu viens à bout de la détacher : alors tu auras ma fille..... peut-être. »

En France, du XIe siècle jusqu'au XVIe, la Harpe servit d'accompagnement aux voix : tous les écrivains en parlent, on la contemple d'ailleurs sur beaucoup d'édifices, particulièrement sur les voussures des portails d'églises du XIIIe siècle ; elle avait 12 cordes au IXe siècle ; au XIVe siècle, elle en comptait 25.

(1) Fétis.

Guillaume de Machau (XIVe siècle) a comparé les charmes de sa maîtresse aux 25 cordes de la Harpe :

« De 25 cordes que la Harpe ha
Dont roi David par maintes fois harpa » (1).

Jusqu'alors la Harpe était formée d'un cadre en bois sur lequel on tendait les cordes ; on conçoit qu'un tel système était réfractaire aux modulations ; aussi, la musique se transformant peu à peu et les autres instruments subissant les lois de cette progression, la Harpe ne tarda pas à tomber en désuétude jusqu'à la fin du XVIIe siècle.

A ce moment (1660), un Tyrolien imagine les « sabots », sortes de crochets actionnés par la main dans le but de modifier d'un demi-ton les cordes correspondantes ; ce mécanisme n'eut aucun succès (2).

En 1710, un luthier de Donawerth, nommé Hochbrucker, invente la pédale (3) : Cousineau et Naderman bénéficient de cette découverte et construisent des Harpes à sept pédales (4), chacune de celles-ci pouvant hausser d'un demi-ton, dans toute l'étendue de l'instrument, une des notes de la gamme diatonique (5).

Vers la fin du XVIIIe siècle, la Harpe prend un essor considérable, on lui fait accompagner les romances en vogue et l'exemple en est donné par la reine Marie-Antoinette elle-même ; les virtuoses commencent à se produire ; parmi eux, Krumpholz et le vicomte de Marin se font particulièrement remarquer ; enfin, nous voyons apparaître les premières parties de Harpe à l'orchestre (« les Bardes » de Lesueur ; « Uthal », puis « Joseph » de Méhul ; « Orphée » de « Gluck »; la « Vestale » de Spontini, et « Wallace » de Catel).

Cependant, la Harpe avait encore de nombreux défauts, les crochets actionnés par les pédales se brisaient très rapidement ; les cordes et les ressources générales de l'instrument s'opposaient encore à l'exécution des modulations rapides : c'est alors que le génie de Sébastien Erard s'en empare ; il substitue les fourchettes aux crochets, puis il crée, en 1811, une merveille d'ingéniosité et de précision, la Harpe à double mouvement (6).

Depuis, certains facteurs, voyant dans l'usage des pédales une source de difficultés dont ils s'exagéraient l'importance, cherchèrent le moyen de les supprimer ; c'est ainsi qu'un nommé *Pfeiffer* imagina, en 1820, une Harpe ditale dans laquelle le mécanisme des pédales était placé sous les doigts de l'exécutant ; en 1845, un facteur de pianos, *Pape*, prit un brevet pour une Harpe chromatique à deux rangées de cordes (ce modèle n'a jamais été construit) ; la même idée vient d'être reprise dernièrement, sous prétexte que l'œuvre orchestral de Wagner n'est pas jouable sur l'instrument d'Erard ; la Harpe ainsi établie se compose de deux rangées de cordes assimilées, l'une aux touches blanches, et l'autre aux touches noires du piano ; ces deux rangées sont, comme dans la Harpe de Pape, entre-croisées en X, et forment un total de 78 cordes.

Le résultat ainsi obtenu s'éloigne trop sensiblement de l'objet de cette Méthode pour qu'il soit opportun d'y insister.

Ce que nous voulons, c'est enseigner *la Harpe*, celle pour laquelle ont écrit non seulement tous les auteurs anciens, tels que Mozart, Auber, Berlioz, Meyerbeer et Rossini, mais encore, parmi nos contemporains, les Wagner, les Saint-Saëns, les Massenet, les d'Indy, les Humperdinck, les Charpentier, les Pierné, les Debussy et les Gedalge.

L'erreur de ceux qui veulent préconiser un nouvel instrument provient de ce qu'ils essaient d'assimiler la Harpe au Piano.

Nous ne répéterons jamais assez que ces deux instruments n'offrent aucun élément de comparaison : le petit doigt est exclu de notre notation; ensuite, la corde étant *pincée* et non *frappée*, il en résulte une perte de temps qu'on ne peut racheter qu'en posant à l'avance les doigts par groupes sur les cordes ; ajoutons que les traits inhérents à la Harpe et au Piano ne se ressemblent pas davantage.

---

(1) Manuscrit de la Bibliothèque Nationale.

(2) Ce système est appliqué sur quelques Harpes galloises.

(3) L'invention d'Hochbrucker ne fut connue en France qu'en 1719.

(4) Cousineau fut l'auteur de projet de Harpe à 14 pédales.

(5) On appelle cet instrument « Harpe à simple mouvement », on l'accordait en *mi* ♭ majeur.

(6) Seb. Erard commença par appliquer la « fourchette » à la Harpe à simple mouvement, celle qu'on construisait alors ; dans cette Harpe, l'intonation de chaque corde pouvait être modifiée d'un demi-ton (au lieu de deux, actuellement) ; la console ne supportait qu'une rangée de « sabots » (remplacés par les « fourchettes »), et les pédales n'évoluaient que dans un cran, d'où le nom de « Harpe à simple effet — simple mouvement »; on l'accordait en mi ♭ et un grand nombre d'altérations ne pouvaient s'obtenir qu'à l'aide des synonymes ; le champ d'action de cet instrument était naturellement très restreint.



INTRODUCTION



Notice historique sur la Harpe

Les origines de la Harpe remontent à la plus haute antiquité ; on ne peut citer une date précise, cependant une peinture trouvée à *Djizeh* (Thèbes) dans le tombeau d'Ismaï nous apprend que les Egyptiens la connaissaient en l'an 2365 av. J.-C. (1). Cette peinture représente un joueur de harpe (7 cordes) accompagnant un chœur d'aveugles.

Les vestiges de l'ancienne Egypte nous la montrent d'ailleurs sous les formes les plus diverses ; le nombre de ses cordes varie entre trois et vingt ; quant aux exécu tants, ils sont représentés tantôt debout, tantôt à genoux, selon la taille de leur instrument.

Nous ne parlerons ici que des Harpes jouées à deux mains, les autres se rapprochant beaucoup de la Lyre par leurs dimensions et par la limite de leurs ressources.

Nous indiquerons d'abord le dessin placé sur une colonne du *pronaos* au temple de Dakkey (Nubie) nous montrant un vieillard assis qui joue des deux mains un instrument trigone à 21 cordes (2) ; d'après l'égyptologue M. Guignaut, ce vieillard représente Phtha, démiurge inventeur des arts et de la musique en particulier ; M. de Goulianof assimile ce personnage à Seth (Satan).

Les artistes de l'époque ont surtout reproduit la Harpe dans les cérémonies religieuses; c'est ainsi que nous pouvons voir dans un temple de la Haute-Egypte un tableau comprenant trois musiciens sacerdotaux dont un chantre, un joueur de Luth et un harpiste (l'instrument a 20 cordes [3]) ; dans le tombeau de Rhamsès IV à Riban-el-Moluk (Thèbes), on a également découvert une fresque fort belle; il s'agit de deux prêtres d'ordre supérieur qui chantent debout et s'accompagnent à la Harpe ; ces instruments, d'une taille élevée, sont richement enluminés (l'une de ces Harpes a 11 cordes, l'autre 13) ; citons encore un bas-relief du musée de Leyde nous représentant un prêtre qui brule de l'encens devant une divinité pendant que quatre musiciens d'ordre également religieux jouent de la Harpe (7 cordes), du Luth et de la Flûte traversière.

La Harpe ne figure pas seulement aux cérémonies religieuses; on la voit aussi aux repas et à la toilette des femmes : elle remplace même la chanson de la nourrice pour amuser les enfants : c'est du moins ce que nous enseigne une peinture des temps les plus anciens, sur laquelle on aperçoit un joueur de Harpe près d'une femme allaitant son enfant (4).

Les harpistes égyptiens plaçaient généralement leur instrument entre les genoux et l'appuyaient, comme nous, sur l'épaule; cependant ils se servaient d'un support oblique quand l'instrument était trop bas; deux dessins

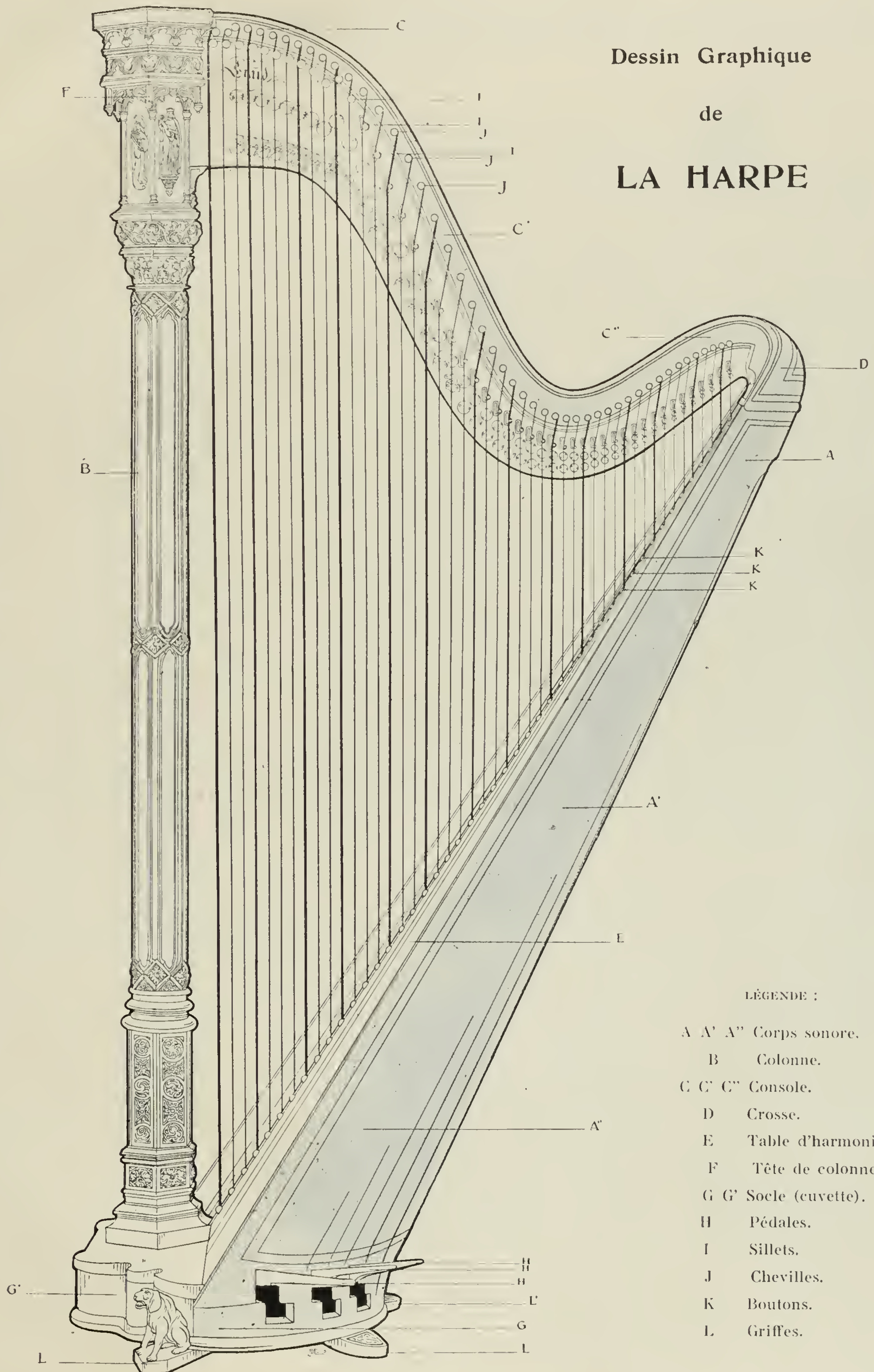
---

(1) D'après J.-B.-C. Lesueur.

(2) On voit sur quelques monuments d'Egypte des Harpes triangulaires semblables, mais cet instrument est originaire de la Syrie ; ce furent les Phéniciens qui en répandirent l'usage (Spanheim, *Commentaire sur les hymnes de Callimaque*).

(3) Cette Harpe est très remarquable par ses ornements.

(4) Rosellini, *Les Monuments de l'Egypte*.



N. B. — Ce dessin graphique a été établi d'après des photographies d'une Harpe ERARD.



DESCRIPTION DE LA HARPE

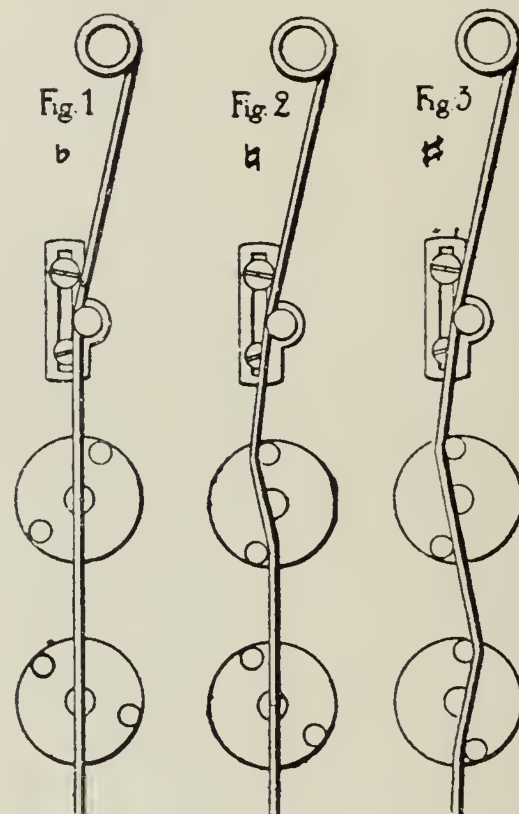
ÉTYMOLOGIE : provençal, espagnol et italien : *Arpa ;* portugais et ancien scandinave : *Harpa ;* anglo-saxon : *Hearpe ;* ancien allemand : *Harpha ;* allemand moderne : *Harfe.*

La Harpe est un instrument à cordes pincées. Elle se compose de trois pièces principales qui sont : le *corps sonore,* la *colonne,* la *console.*

Le *corps sonore* est une caisse oblongue de forme plan-conique, construite en érable ; cette caisse se joint à la *console* par la *crosse* et se termine par la *cuvette.* La partie plane du corps sonore est en bois de sapin et s'appelle *table d'harmonie ;* elle est divisée longitudinalement, en deux parties égales, par une baguette percée de trous; chacun de ces trous est destiné à recevoir l'extrémité d'une corde.

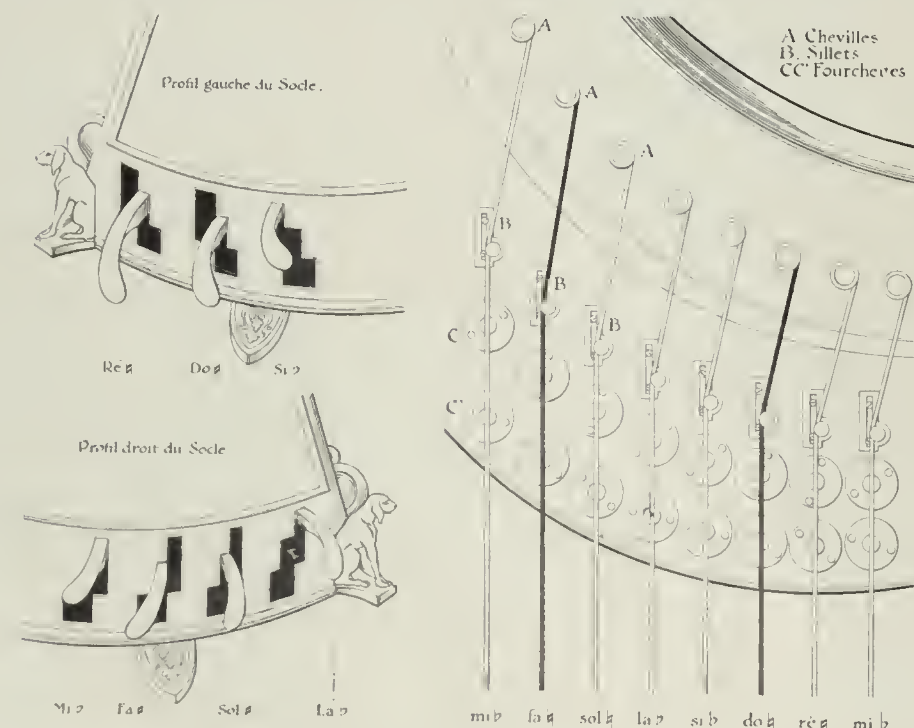
La *colonne,* dont le nom indique la forme, rattache la *console* à la *cuvette ;* elle est creuse afin de donner passage aux tringles qui relient les pédales à la mécanique.

La *console* est une pièce de bois revêtue latéralement de cuivre et représentant assez bien le dessin d'un S ; c'est la partie la plus curieuse de la Harpe, en ce sens qu'elle contient tout le mécanisme destiné à modifier l'état naturel des cordes.



Pl. I. — Aspect différent des fourchettes.

Ainsi que l'indique la première planche, chaque corde repose sur un sillet fixe et passe ensuite entre les tiges de deux fourchettes. Dans cette position *(fig. 1),* elle est en son état normal, c'est-à-dire au bémol, et la pédale qui lui correspond est en haut de sa course; si l'on abaisse avec l'aide du pied cette même pédale au cran du milieu *(fig. 2),* on s'aperçoit que la fourchette supérieure a fait un quart de tour sur elle-même et, par suite, a raccourci la corde d'un demi-ton : la note obtenue donne donc le bécarre ; en mettant la pédale au dernier cran (en bas de sa course), la corde est pincée de nouveau, mais cette fois par la fourchette inférieure, et se trouve alors au dièse *(fig. 3).*



Pl. II et III. — Aspect du socle et de la mécanique quand la harpe est accordée en mi , majeur.

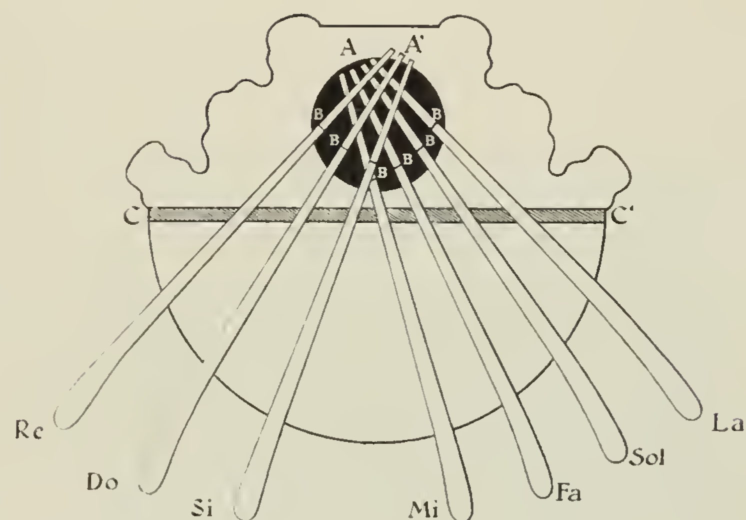
La *cuvette* ou socle dont nous parlions plus haut constitue la base de l'instrument ; elle est percée de 7 ouvertures laissant passer les pédales ; celles-ci sont placées dans l'ordre suivant : à droite (en commençant par la plus éloignée) *la-sol-fa-mi,* à gauche (en suivant le même ordre) *ré-do-si.*

Chacune de ces pédales actionne à la fois toutes les notes de même nom : ainsi, tous les *si* de l'instrument sont naturels

quand la pédale correspondante est au cran du milieu ; tous les *do* sont bémols lorsque la pédale du *do* est placée en haut de sa course, etc., etc.

D'après cette description, on comprendra sans peine qu'il est nécessaire de disposer les pédales de la Harpe suivant l'armature du morceau que l'on veut jouer ; les altérations accidentelles s'obtiennent au cours de l'exécution en modifiant les pédales selon l'ordre dans lequel elles se présentent.

Pour terminer, disons qu'il existe deux modèles de Harpe. Le premier, destiné à l'usage de l'orchestre, se compose de 43 cordes et se construit en style Empire ; le second, fabriqué spécialement pour le concert, est de dimensions plus grandes et d'un poids par conséquent plus considérable : il comprend de 46 à 47 cordes, et le style en est généralement gothique (1).



AA', point d'attache des pédales.
B, point d'attache des tringles reliant les pédales à la mécanique.
CC', table d'harmonie,(section).

DE L'ÉTENDUE DE LA HARPE ET DE SON ACCORD

Nous avons dit que la Harpe, suivant son modèle, représente une étendue de 43 à 47 cordes; en voici la nomenclature exacte :



Toutes ces cordes sont en boyaux de mouton, sauf les plus grosses, qui sont en soie revêtue de fil de cuivre ; dans les Harpes gothiques, la soie est remplacée en partie ou totalement par une âme d'acier.

Afin de reconnaître toutes ces cordes entre elles, il est d'usage de constituer des points de repère en teintant les *do* en rouge et les *fa* en bleu.

Lorsqu'une corde, soit qu'elle se casse, soit qu'elle menace ruine, a besoin d'être changée, s'y prendre ainsi :

Placer d'abord la pédale correspondante au bémol et choisir une corde bien calibrée (2) et aussi régulière que possible ; en placer l'extrémité, préalablement nouée, dans le trou ménagé à cet effet dans la table d'harmonie et que l'on aura démasqué en retirant le bouton d'ébène; remettre ensuite celui-ci en ayant soin que l'encoche dont il est muni se trouve sur le passage de la corde; faire passer alors celle-ci entre les branches des fourchettes, la poser sur le sillet et l'enfiler enfin dans la cheville.

Toute corde récemment tendue présente l'inconvénient de subir pendant un certain temps un abaissement sensible; afin d'en annihiler les effets dans la mesure du possible, il est recommandable, quand on la monte, d'en arrêter l'extrémité après la cheville, ainsi que cela se pratique au Violon.

(1) La traction exercée par les cordes sur la table d'harmonie peut être évaluée à 1800 kgs ; cette énorme pression est compensée en partie par l'obliquité du plan de table.

(2) Le calibrage des cordes a beaucoup d'importance pour la sonorité et la régularité du jeu.

CONSEILS GÉNÉRAUX SUR L'ACCORD

On peut, en principe, accorder la Harpe en n'importe quel ton; cependant, en quelques cas, certaines tonalités doivent être choisies de préférence aux autres.

Pour le solo, l'accord en *ut* ♭ est tout indiqué : c'est le plus rationnel en ce sens que, les fourchettes n'exerçant aucune pression sur les cordes, celles-ci subissent une tension plus progressive et ne s'éraillent pas. Pour l'orchestre, ce procédé doit être rejeté pour deux raisons : la première est que la note donnée pour l'accord est toujours le *la* ♮ ; ensuite il n'est pas commode de s'accorder en bémols quand les instruments dont on est entouré (généralement Violons, Altos et Violoncelles), préludent eux-mêmes en des tons naturels : nous conseillerons alors l'accord en *ut* ♮.

Nous indiquerons également cet accord pour les Harpes dont le mécanisme est usé, ces instruments ayant le défaut de ne pas être justes dans tous les tons (le ton d'*ut* ♮, tenant le milieu entre les tonalités diésées et bémolisées, présente tous les avantages).

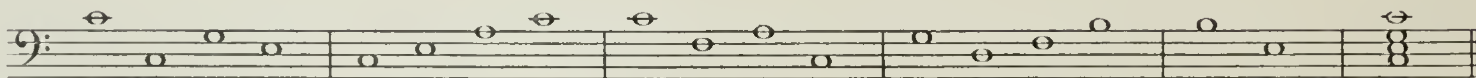
DE L'ACCORD

Il existe plusieurs façons d'accorder la Harpe ; toutes sont aussi bonnes les unes que les autres dès l'instant où le résultat acquis est favorable à la justesse de l'instrument ; il serait oiseux de les mentionner toutes ici ; nous nous contentons d'indiquer seulement les deux manières qui nous ont paru les plus simples, et nous laissons au débutant le soin d'adopter celle qui lui conviendra.

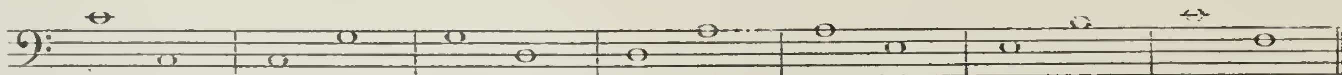
Trouver d'abord *l'ut* ♮ ainsi :



1re Manière.



2e Manière.



Ceci fait, on accorde le reste de l'instrument par octaves successives, ou encore par l'enchaînement des accords suivants :



Conseils sur l'accord. — Accorder la tierce un peu haut. Quand on doit jouer en solo, prendre comme point de départ l'*ut* ♭ du diapason spécial. — Pour l'orchestre ou l'accompagnement d'un instrument quelconque, s'accorder sur le *la* ♮. Enfin, pour un morceau à exécuter de concert avec l'Orgue ou le Piano, demander la gamme d'*ut* naturel et accorder la Harpe note pour note.

DE LA POSE DES MAINS

POSE DE LA MAIN DROITE

Le débutant s'assoira d'abord vis-à-vis du corps sonore de son instrument; la hauteur de son siège devra lui permettre d'atteindre la pédale du *la* (la plus éloignée) avec le pied droit; il penchera ensuite la Harpe sur l'épaule droite, en ayant soin que l'instrument se trouve à peu près dans son équilibre ; cet équilibre est rendu stable par le contact de l'épaule et une très légère pression des genoux. L'élève disposera alors ses pédales pour le ton de *mi ♭* majeur et posera les doigts de sa main droite sur cet accord : [accord] en tenant compte des prescriptions suivantes : (1)

Reposer le poignet sur le bord de la table, tenir le coude assez haut pour former une ligne *rigoureusement* horizontale jusqu'au poignet. Poser l'extrémité des doigts sur les cordes en plaçant les 2e, 3e et 4e la pointe très bas et le 1er (pouce) le plus haut possible (2).

Jouer alors l'exercice qui suit en ayant soin de bien articuler chaque doigt (ceci s'acquiert en prenant l'habitude, dans les premiers temps, de toucher après chaque son l'intérieur de la paume avec le doigt qui vient de jouer).

L'élève devra, au commencement de chaque mesure, replacer le doigt venant de jouer.



Phot. 1 : POSE DE LA MAIN DROITE.

Exercice 1.
main droite.

4 — replacer le 4e — 3 — replacer le 3e — 2 — 1 — etc. — 2 — 3

QUELQUES RECOMMANDATIONS

L'élève est assis normalement quand son œil droit se trouve à la hauteur du sillet de l' [note]

Tout débutant est généralement perplexe quant à la durée qu'il doit assigner à son travail quotidien; nous lui conseillons donc, pour les premières études, de travailler quatre quarts d'heure répartis dans le courant de la journée; nous avons remarqué qu'un travail trop long (dans les débuts) fatigue l'attention de l'élève et occasionne insensiblement le déplacement de la main.

Veiller particulièrement à la bonne tenue du pouce et du coude, ceci ayant une grande influence sur le jeu.

Afin d'obtenir une sonorité pure et veloutée, il est nécessaire d'avoir les ongles courts et de placer les doigts de façon que chaque corde soit touchée par la partie médiane de la phalangette.

(1) Le doigté des deux mains est ainsi chiffré : pouce 1er, index 2e, médius 3e et annulaire 4e. (On n'emploie jamais le petit doigt.)

(2) Le pouce joue toujours dans la direction opposée à celle des autres doigts ; nous ferons observer à ce sujet que sous aucun prétexte le pouce ne doit toucher l'index ; l'ensemble de ces deux doigts représente normalement le dessin de la 1re spire d'une spirale dont le point de départ serait l'extrémité du pouce.

Eviter la cassure de la phalange du pouce.

Poser, et non appuyer, sur la table d'harmonie la partie du poignet correspondant à l'auriculaire.

Enfin, tous les exercices devront être travaillés très lentement; l'élève observera surtout l'articulation de la phalange ; il exigera également une grande souplesse et devra interrompre tout de suite l'étude quand les muscles de la main subiront un commencement de raideur ou d'engourdissement (1).



Phot. 2 : POSITION DE LA MAIN GAUCHE.

DE LA MAIN GAUCHE

Placer la main ainsi que l'indique la photographie ci-contre. Tout ce qui a été dit au sujet de la main droite s'applique également à la main gauche, c'est-à-dire : tenir le pouce aussi haut que possible et placer les deuxième, troisième et quatrième doigts très bas en les arrondissant un peu.

Remarquer cependant que la table n'offre plus un point d'appui au poignet; cette particularité gênera un peu l'élève débutant.

Le coude doit être tenu éloigné du corps, sans former toutefois une ligne rigoureusement horizontale.

L'élève jouera l'exercice 1bis après s'être assuré de la position des pédales.

Il tiendra compte des recommandations énoncées au paragraphe précédent (surtout en ce qui concerne l'articulation).

Exercice 1bis *main gauche.*

4 3 2 1 2 3

replacer le 4e — replacer le 3e — etc

TIERCES, SIXTES ET OCTAVES

Tierces. — L'exécution des tierces exige une position irréprochable de la main ; nous indiquons ici un moyen qui facilitera la tâche de l'élève : Poser les quatre doigts sur un accord dont les deux notes supérieures figurent la tierce à jouer (c'est-à-dire l'accord [accord] pour l'exercice suivant) ; retirer alors le 4e et le 3e doigts qu'on laisse pendre naturellement, et jouer ce qui est écrit en observant continuellement l'écart du pouce et de l'index ainsi que la souplesse du poignet (le coude doit suivre la main dans tous ses déplacements et conserver toujours sa position normale).

(1) Dans la plupart des exercices, le médius, étant le doigt le plus long, éprouve une certaine difficulté à jouer ; le meilleur moyen de faciliter son action consiste à le placer sur la corde, la pointe très allongée vers la table.

TIERCES

Exercice 2. *main droite.*

etc.

Poser les doigts sur l'accord suivant puis retirer les 3e et 4e doigts.

Exercice 2bis *main gauche.*

SIXTES

Poser les doigts sur l'accord suivant puis retirer les 4e et 2e doigts.

Exercice 3. *main droite.*

etc.

Poser les doigts sur l'accord suivant puis retirer les 4e et 2e doigts.

Exercice 3bis *main gauche.*

etc.

OCTAVES

Poser les doigts sur l'accord suivant puis retirer les 2e et 3e doigts, jouer ensuite comme précédemment.

Exercice 4. *main droite.*

Poser les doigts sur l'accord suivant puis retirer les 2e et 3e doigts.

Exercice 4bis *main gauche.*

L'Élève travaillera ici l'étude 11 de Bochsa.

DE LA BATTERIE

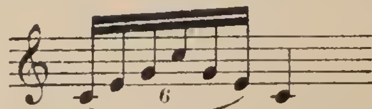
Nous avons dit dans l'introduction de cet ouvrage qu'il était illogique d'assimiler la harpe au piano. La dissemblance offerte par la comparaison de ces deux instruments s'affirme particulièrement sur trois points:

1º La différence du doigté pour des traits semblables ou de même nature – il faut rechercher la cause de cette différence dans la position de notre main droite qui joue à l'inverse du piano, puis dans l'absence du cinquième doigt dans la notation de la harpe.

2º Les traits inhérents à chacun de ces instruments.

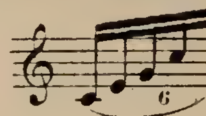
3º Le mode de percussion de la corde sonore; nous appelons l'attention de l'Elève sur ce point, car il est, de beaucoup, le plus important; afin d'en rendre la compréhension facile, nous allons observer la mise en vibrations d'une corde quelconque pendant l'exécution d'un trait sur le piano, puis sur la harpe.

Prenons pour exemple la batterie suivante:



pour jouer ce trait, le pianiste frappera d'abord la touche du *do*, puis celle du *mi*, et ainsi de suite en relevant immédiatement le doigt qui vient de jouer; on peut en conclure que chaque note est indépendante de sa voisine puisque la touche correspondante est frappée au moment précis où le son doit être entendu.

Pour la harpe, il en est tout autrement: il n'existe aucun intermédiaire entre la corde et le doigt, ensuite, celui-ci devant opérer non un choc, mais une traction, est obligé de se placer sur la corde *avant* l'instant de l'émission du son; la perte de temps résultant de cet état de choses contraint le harpiste à se créer des points d'appui et à poser ses doigts par groupes, de telle façon qu'une note ne soit exécutée que lorsque le doigt correspondant à la suivante est lui-même placé,(1) ainsi l'exemple précédent sera joué de cette façon: le harpiste posera ses doigts sur les 4 premières notes:



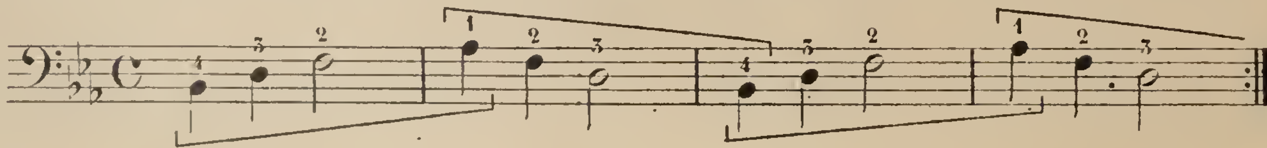
il jouera *do*, *mi* et *sol* et replacera les doigts sur ces mêmes notes *avant* de jouer le *do* supérieur; une fois cette manœuvre faite, on achève la batterie dans l'ordre naturel.

Tout ceci est assujetti à certaines règles que l'Elève commencera à comprendre et à mettre en pratique au cours de l'étude des *Batteries;* nous emploierons le signe ⌐¬ pour indiquer le nombre de doigts à poser en même temps, la première note de chacun des groupes ainsi constitués ne pourra être jouée qu'après avoir placé les doigts sur le groupe entier. (La dernière note de chaque groupe devient naturellement la première du suivant.)

EXERCICE.

L'Elève jouera d'abord les trois premiers doigts et les laissera pendre naturellement aussitôt après leur action; puis il les replacera tous d'un seul coup sur le 4º temps de la mesure.





Après avoir exécuté ce qui précède, l'Elève jouera cet exercice; il remarquera qu'il n'est plus laissé de temps libre pour la pose des doigts; il devra donc les replacer un peu avant le commencement de chaque mesure.





(1) C'est pour cette raison que les trilles sont presque impossibles sur la harpe.

EXERCICES POUR L'ÉTUDE DES BATTERIES.

(mettre la Harpe en Ut majeur)

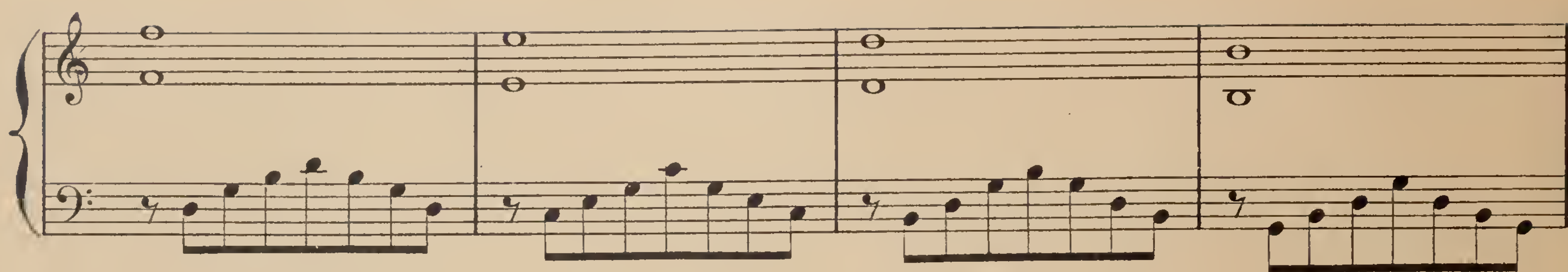
Ex. 5

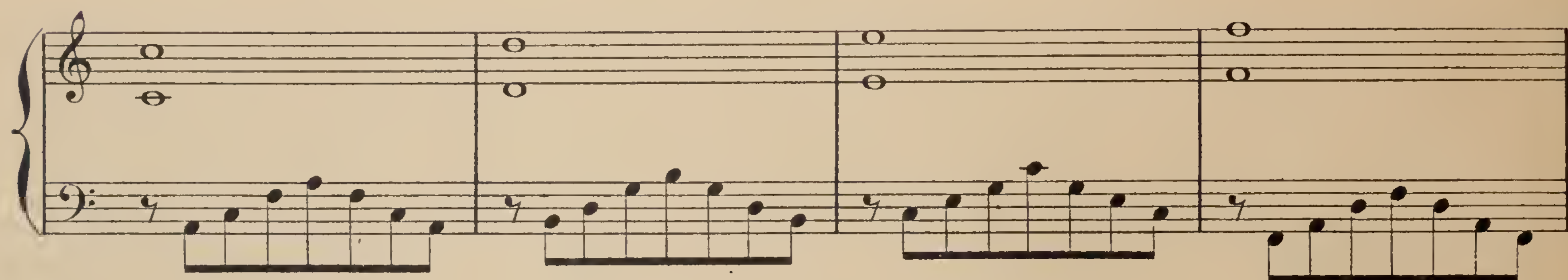
4 3 2 1 2 3 4 4 3 2 1 2 3 4 1 4

segue ....

Ex. 6

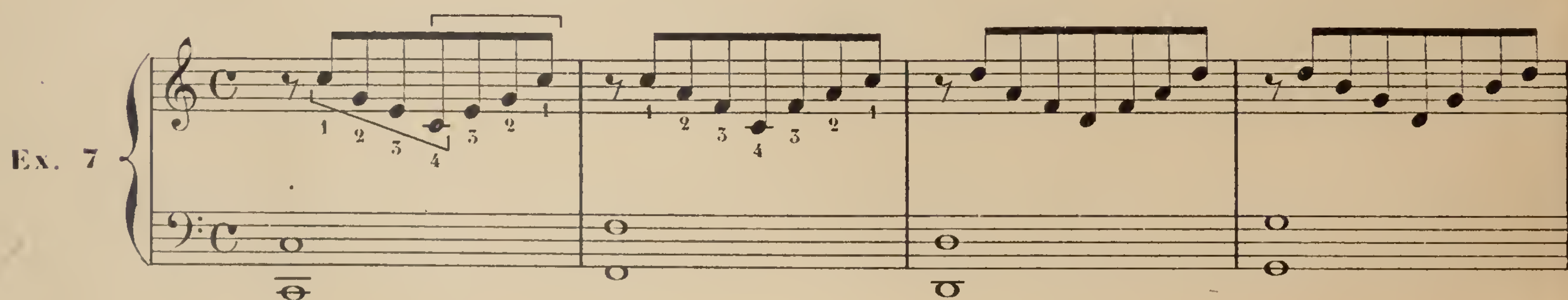
1 4 1 4 4 3 2 1 2 3 4 4 3 2 1 2 3 4







Renversement des exercices précédents.










Ex. 8
1 2 3 4 3 2 1







Variantes sur les exercices 5, 6, 7 et 8.

5 bis

4 2 3 1 3 2 4

etc.

6 bis

4 2 3 1 3 2 4

etc.

7 bis

1 3 2 4 2 3 1

etc.

8 bis

1 3 2 4 2 3 1

etc.

5 ter

4 3 1 2 4 3 1

etc.

6 ter

4 3 1 2 4 3 1

etc.

7 ter

1 2 4 3 1 2 4

etc.

8 ter

1 2 4 3 1 2 4

etc.

Exercices sur les quatre doigts. (*)

Ex. 9

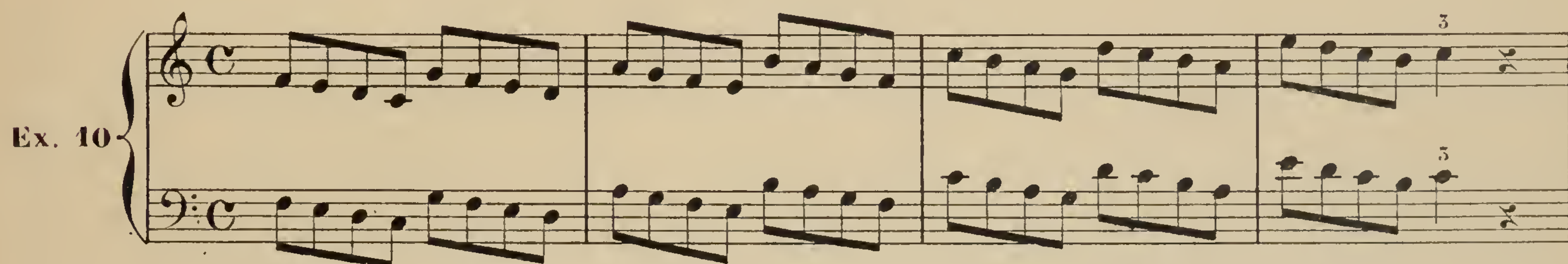
4 3 2 1 4 3 2 1

2

2

(*) Ces exercices peuvent être travaillés sur l'étendue de 2 et 3 octaves.




Ex. 10




Ex. 11



Ex. 12



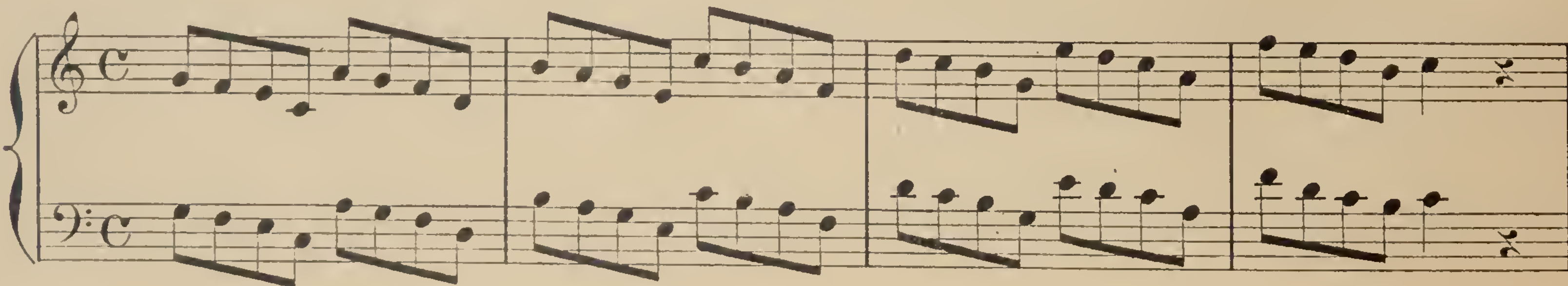


Ex. 13





Ex. 14






Ex. 15




Ex. 16



Variantes d'après lesquelles l'Elève étudiera les types précédents.

9 bis
4 2 3 1 4 2 3 1
etc.

10 bis
1 3 2 4
etc.

11 bis
etc.

12 bis
etc.

13 bis
etc.

14 bis
etc.

15 bis
etc.

16 bis
etc.

Exercices pour l'écart des 4e, 3e et 2e doigts.

Ex. 17







Variante sur l'Exercice 17.



Type sur lequel l'Elève appliquera les Ex. 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, ainsi que leurs variantes.





Exercices sur trois doigts.



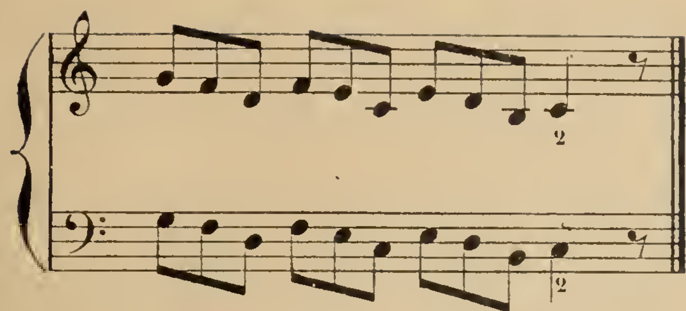




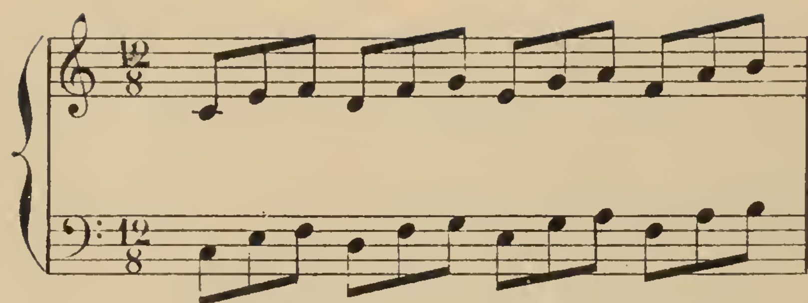




*) *Travailler les études 2 et 1 de Bochsa.*



Ex. 23





Ex. 24





Ex. 25





ACCORDS.

Les accords de Harpe se divisent en deux catégories: 1º Le accords brisés, 2º Les accords arpègés, (les accords rigoureusement plaqués n'existent pas à la harpe) ous travaillerons d'abord les accords brisés, les autres étant réservés pour le chapitre des arpèges. L'Elève étudiera l'exercice 26 et les suivants en exagérant le jeu des phalanges. Les accords doivent toujours être brisés (ou arpègés) de bas en haut.

Ex. 26

4 3 2 1 2 3

4

Variantes sur l'Exercice 26.

Var. 1

3

etc.

Var. 2

etc.

Var. 3

etc.

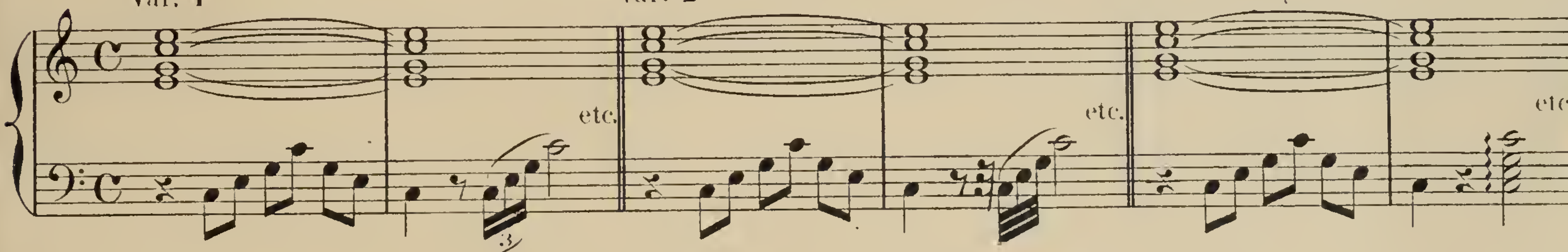
Ex. 27







Variantes sur l'exercice 27.







Etudier les études 9 et 10 de Bochsa.

SONATINE

réclamant l'usage de la Pédale du Fa. (*)

mf

(*) On doit actionner les Pédales avec l'extrémité du pied; on les accroche quand leur action est prolongée. Ce cas est généralement indiqué par les termes *accr.* ou encore *fix.* (fixez)

f








bien chanté.
fixez le FA ♮


FA ♯
FA ♮

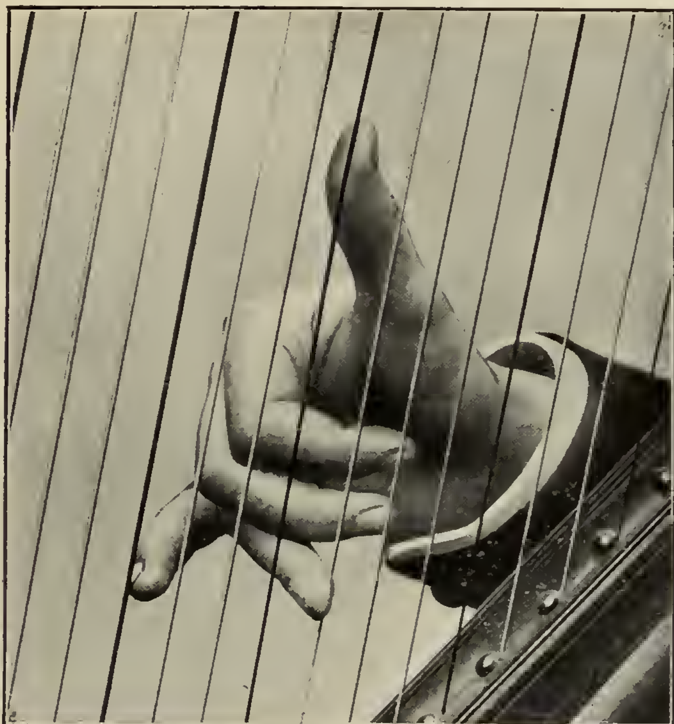
fixez le FA ♯

rall.

f

DE LA GAMME

L'étude des gammes constitue une des principales difficultés de la Harpe : aussi demanderons-nous à l'élève d'apporter une grande attention aux principes exposés plus bas.



Phot. 3. PASSAGE DE LA GAMME (main droite).

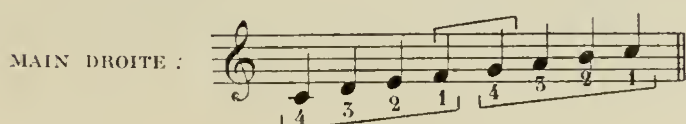


Phot. 4. PASSAGE DE LA GAMME (main gauche).

GAMME ASCENDANTE

Nous prendrons comme modèle la gamme d'*ut* majeur.

MAIN DROITE :



MAIN GAUCHE :



Placer les doigts sur les quatre premières notes en tenant le pouce très haut. Faire sonner *ut-ré* et *mi;* reposer alors le quatrième doigt (la pointe très bas) sur le *sol*, qui sert de point d'appui pour le jeu du pouce *(fa)* *(voyez la photographie 3)*, placer d'un seul coup les troisième, deuxième et premier doigts sur *la-si-do* et achever la gamme.

GAMME DESCENDANTE

MAIN DROITE :



MAIN GAUCHE :



Opérer à l'inverse : jouer *do, si la,* placer le pouce sur *fa (photographie 4)*; faire sonner le quatrième doigt *(sol)* et finir la gamme après avoir posé *mi-ré-do.*

QUELQUES RECOMMANDATIONS POUR L'ÉTUDE DES GAMMES

Dans la gamme montante, ne jouer le quatrième doigt qu'après avoir posé les quatre doigts.

Au passage de la main (c'est-à-dire à l'enchaînement des deux parties de la gamme), l'élève devra, en replaçant le quatrième doigt, faire plier la phalangette, afin de ne pas empêcher les vibrations de la note précédente.

Dans la gamme descendante, poser tous les doigts avant de faire sonner le pouce.

Pour le passage de la gamme, avancer la main dans la direction de la colonne et replacer le pouce *très haut.*

Dans l'exécution des gammes, la position horizontale du coude droit doit être très rigoureuse.

Les exercices se rapportant à ce qui précède devront être travaillés très lentement.

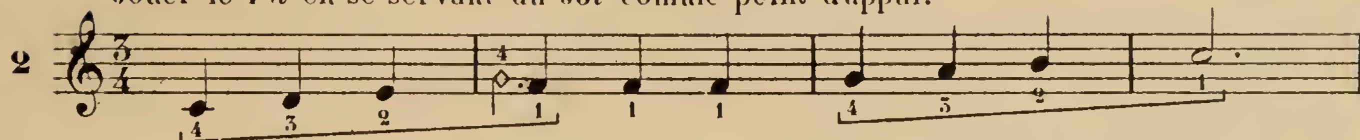
Gamme Ascendante

(main droite)

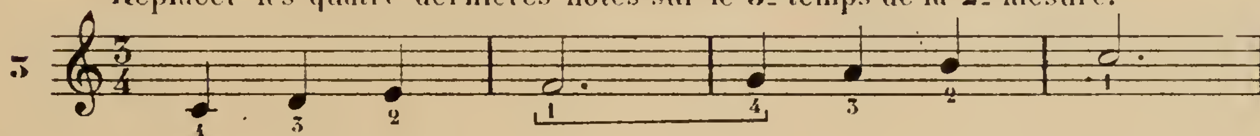
Replacer le 4e doigt sur *sol* au 4e temps de la 1re mesure.

1 

Jouer le *Fa* en se servant du *sol* comme point d'appui.

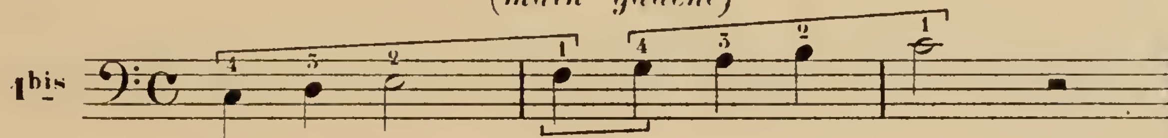
2 

Replacer les quatre dernières notes sur le 3e temps de la 2e mesure.

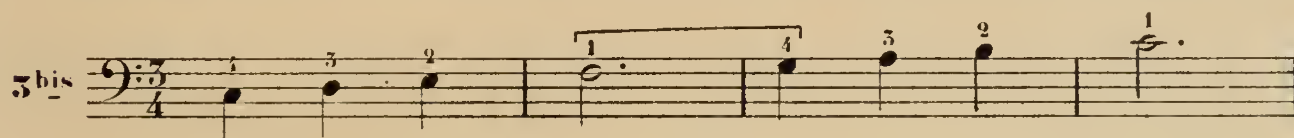
3 

4 

(main gauche)

1bis 

2bis 

3bis 

4bis 

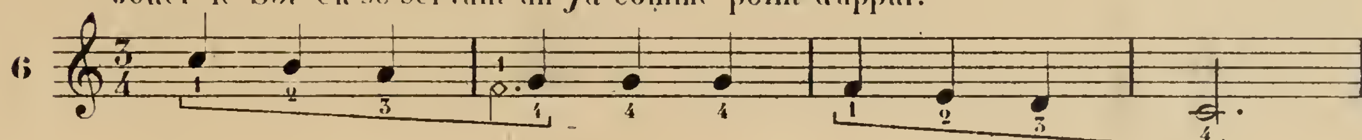
Gamme Descendante.

(main droite)

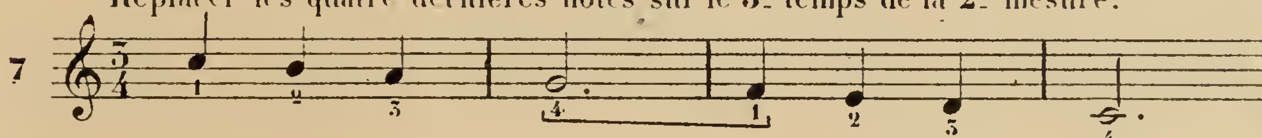
Replacer le pouce sur *fa* au 4e temps de la 1re mesure.

5 

Jouer le *Sol* en se servant du *fa* comme point d'appui.

6 

Replacer les quatre dernières notes sur le 3e temps de la 2e mesure.

7 

8 

(main gauche)

5 bis

6 bis

7 bis

8 bis

EXERCICES.

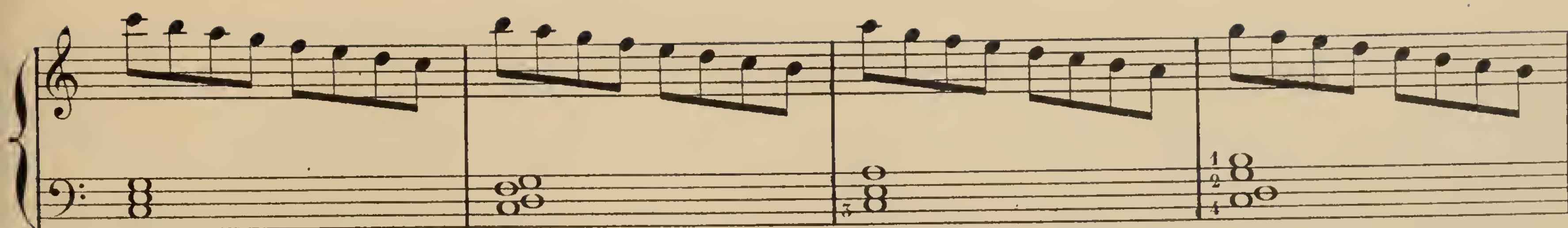
(main droite)

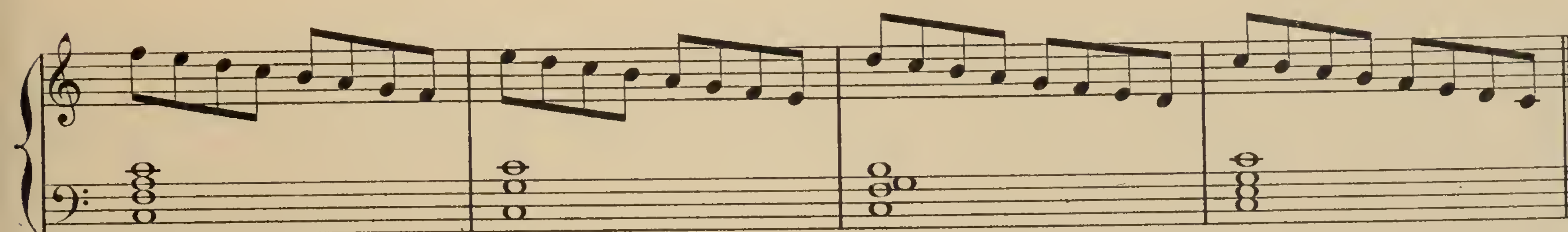
1

(main gauche)

1 bis

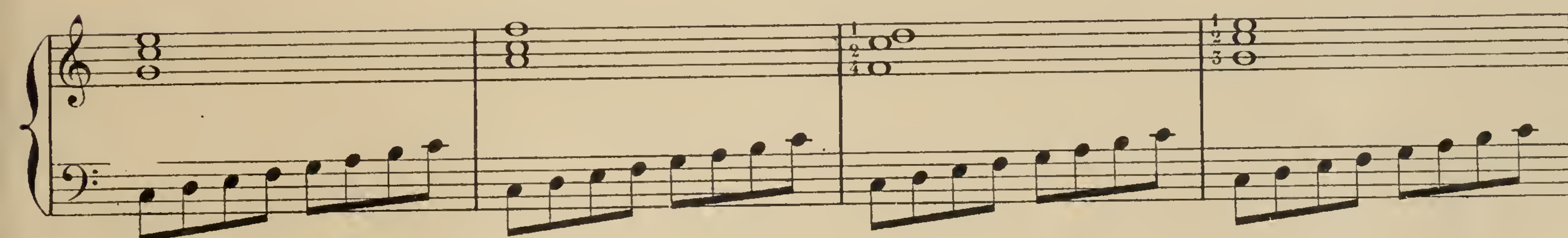
Ex. 28





Ex. 29









* *Voir les études 4 et 5 de Bochsa.*

1

mf

f

mf

f

ÉTUDE.

Lent.

2

SI ♭

si ♮

ÉTUDE.

Modéré.

3

mf

f

FA ♮

rall.

p

mf

accr. FA ♯

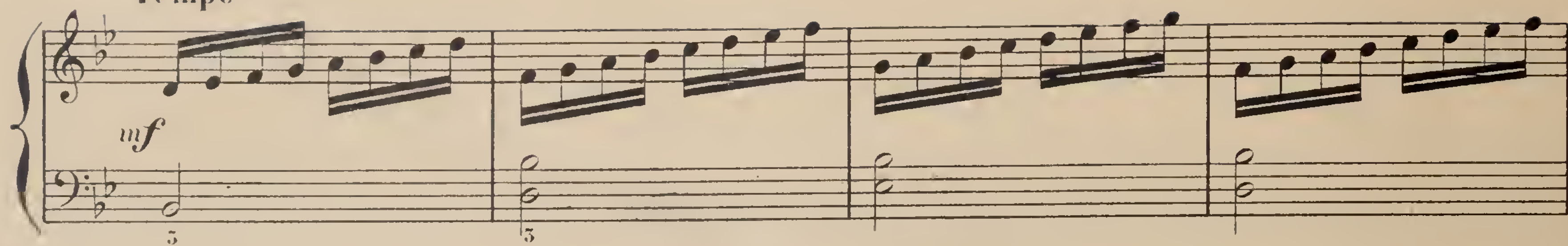
p

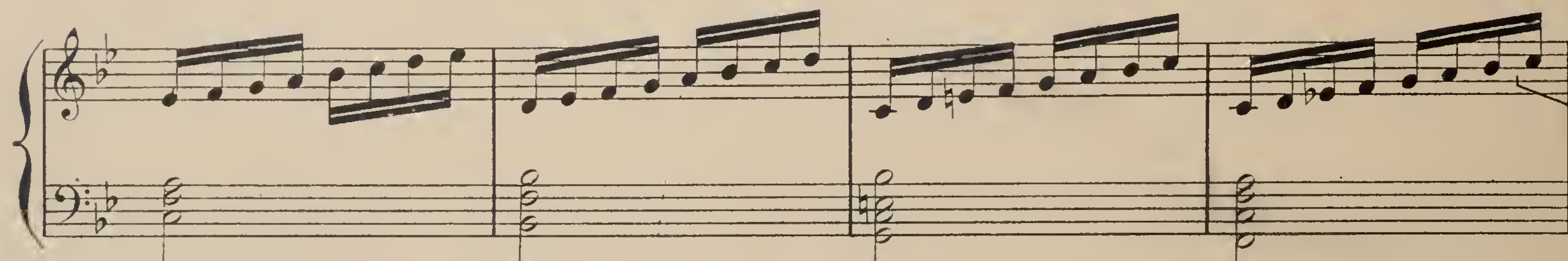
accr. MI ♮

FA ♮

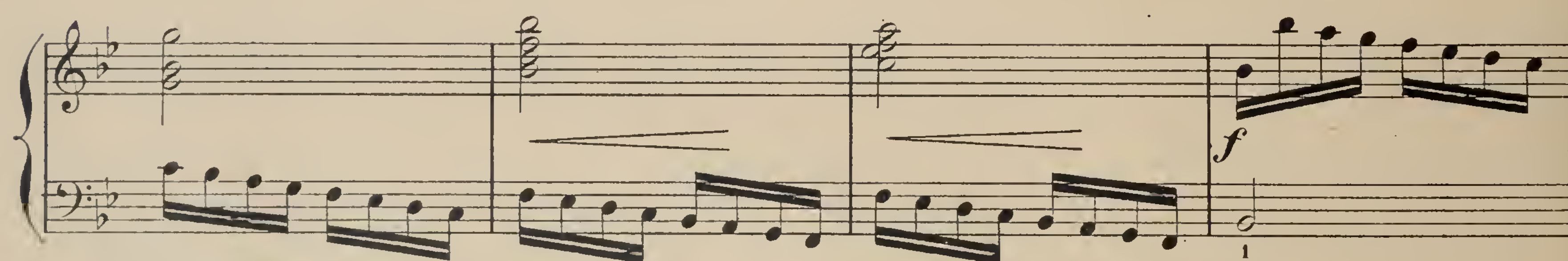
MI ♭

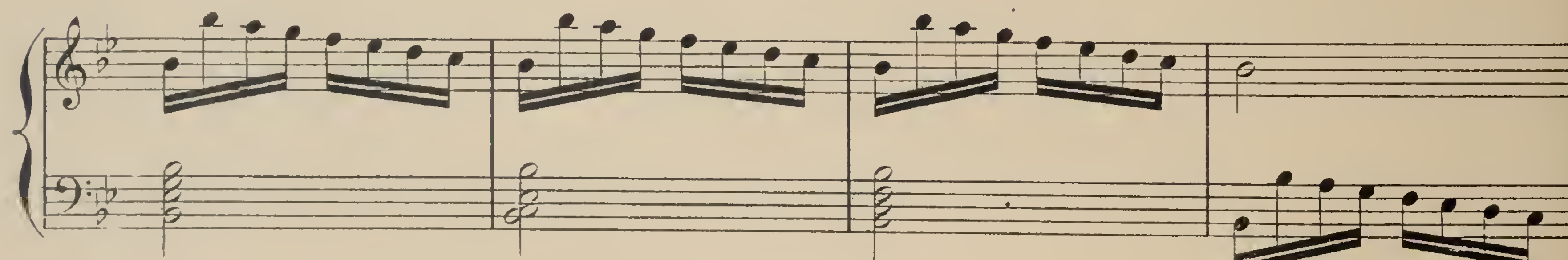
rall.


Tempo
mf






f





GAMMES AVEC NOTES RÉPÉTÉES.

Ex. 1

segue





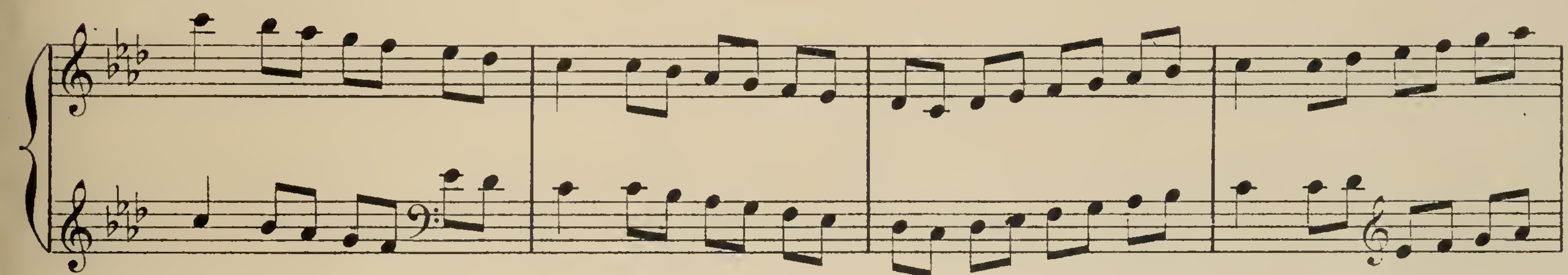



1
2 3 4 1 2 3
4 1
1
4
4
3
4

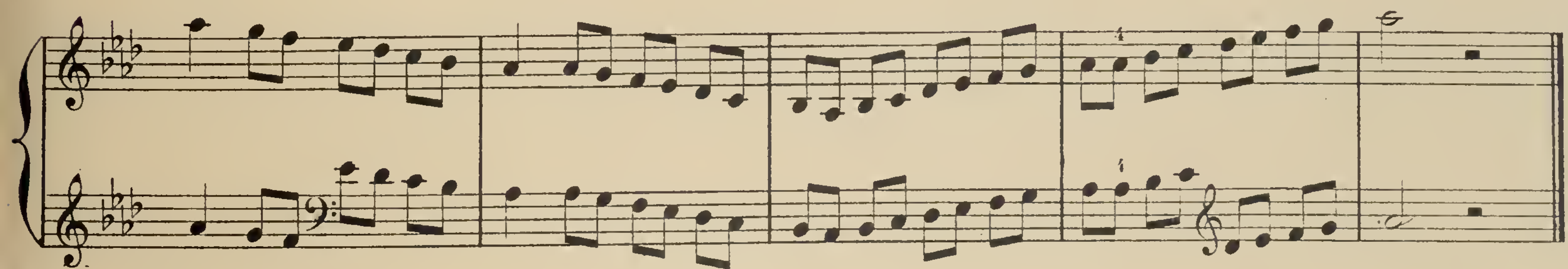











4
4

Variante sur l'exercice précédent.

En montant.

Ex. 1bis

etc.

En descendant.

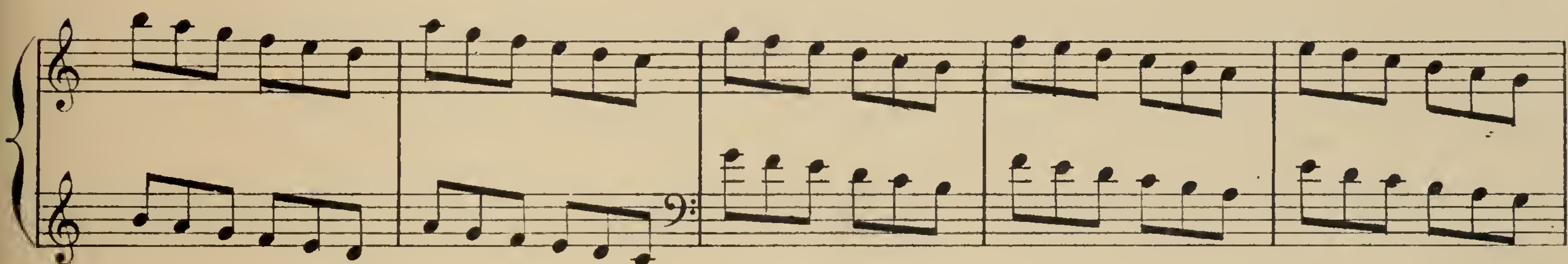
etc.

Passage de la gamme sur les 2e et 3e doigts.

Ex. I





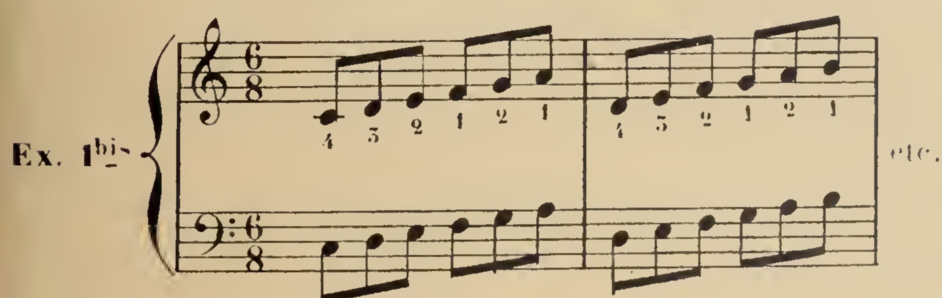




Variante sur l'exercice précédent.

Pour monter.

Ex. 1bis



Pour descendre.



Exercice à travailler sur une octave.

Pour monter.

Ex. 2

etc.

Pour descendre.

etc.

Exercice à travailler sur une et deux octaves.

Pour monter.

Ex. 3

etc.

Pour descendre.

etc.

Travailler l'étude 12 de Bochsa.

ÉTUDE

sur les Gammes et les Batteries.*

4

mf accr. SI ♮

FA ♯ ♮

cresc. SI ♭ MI ♮

MI ♭ SI ♮ (accr.) *f* LA ♮ (accr.)

* L'Elève pourra préparer cette Etude par les exercices placés page 137 (2e Partie)

MI ♮ *mf*

FA ♯ ——— ♮

DO ♯ ——— ♮

MI ♭ *f* LA ♭

SI ♭ MI ♮ MI ♭ SI ♮

ÉTUDE

4bis

Moderato

segue

mf

SOL♯ accr.

LA♯

p SOL♮

SOL♯ *cresc.*

SOL♮ DO♮

f

mf

Animato

FA ♮ *cresc.* DO ♯ *cresc.* FA ♯

RÉ ♯ *cresc.* SOL ♯ RÉ ♮ *cresc.* - - - - *ff* **rall.**

SOL ♮

a Tempo più lento

pp

DO ♮ *cresc.*

DO ♯ RÉ ♯

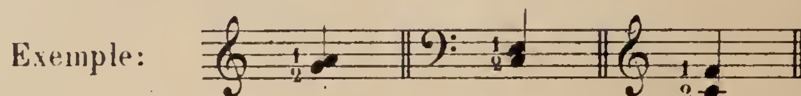
rall. - - -

RÈGLE RELATIVE AU DOIGTÉ DES INTERVALLES HARMONIQUES ET DES ACCORDS.

Les principes suivants ont pour but d'assigner aux intervalles harmoniques (1) et aux accords, un doigté propre à leur étendue et à leur composition.

DOIGTÉ DES INTERVALLES HARMONIQUES.

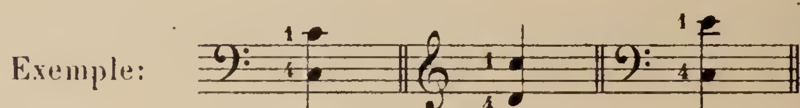
Les intervalles de 2de, 3ce et 4te seront chiffrés par le pouce et le 2e doigt. Exemple:



La 5te et la 6te par les 1er et 3e doigts. Exemple:



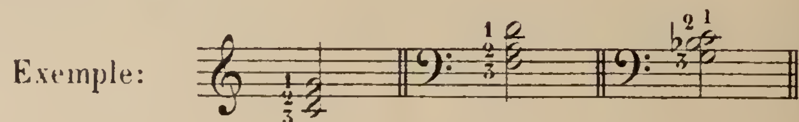
La 7me, l'8ve et les intervalles composés seront doigtés par les 1er et 4e Exemple:



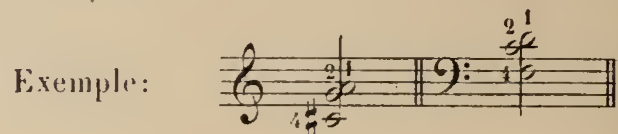
Cette règle s'applique également aux intervalles mélodiques.

DOIGTÉ DES ACCORDS DE TROIS NOTES.

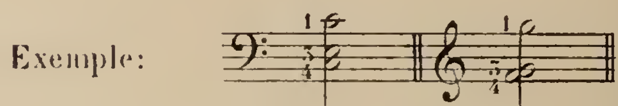
Les accords dont les notes extrêmes ne dépassent pas la 6te seront joués par les trois premiers doigts. Exemple:



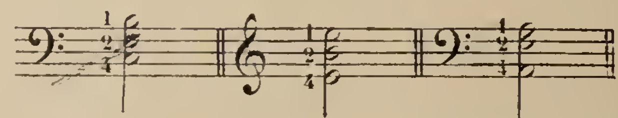
Le 4e doigt sera substitué au 3e dans les accords où la 5te accompagne la 6te. Exemple:



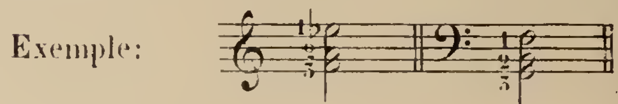
Les accords embrassant la 7me, l'8ve et davantage seront doigtés par les 4e, 3e et 1er doigts, quand la note intermédiaire se trouvera à une 2de ou une 3ce de la note inférieure. Exemple:



Le 3e doigt sera remplacé par le 2e dans les autres cas. Exemple:



Exception est faite pour les accords de 7me munis d'une 3ce inférieure dont voici le doigté. Exemple:



(*)

GLISSÉS DU POUCE ET DU 4me DOIGT.

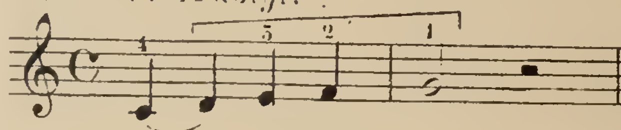
Les glissés du pouce et du 4e doigt sont employés dans les groupes de 5 notes et dans les traits pour l'exécution desquels un 5e doigt paraît nécessaire. Le glissé du pouce, dont l'effet est descendant, réclame la pose préalable de tous les doigts. Pour le glissé du 4e doigt (utilisé dans les traits ascendants), il faut placer seulement le 4e doigt en tenant la main dans la position règlementaire (le pouce très haut et la pointe des 2e et 3e doigts inclinée vers la table), en glissant, l'Elève reculera toute la main et placera d'un seul coup le pouce, l'index et le médius sur les notes intéressées.

Les glissés sont indiqués par la liaison: ⌒

Glissé du pouce.



Glissé du 4e doigt.



(1) C'est à dire les intervalles dont les notes sont entendues simultanément.

(*) *Les études de Bochsa 14 et 15 doivent se placer ici.*

Ex. 1

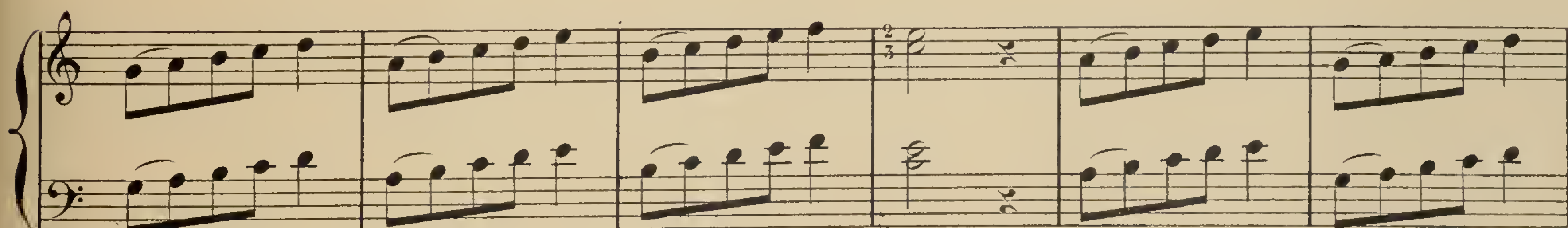






Ex. 2







En montant.

Ex. 3



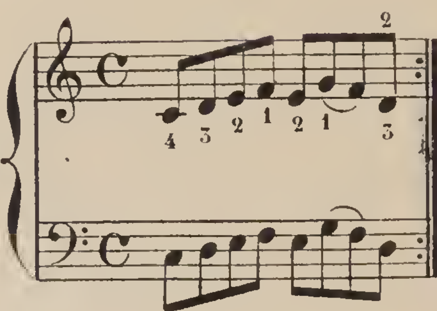
En descendant.



Ex.



Ex.



Ex.



Ex.



Travailler cet Ex. avec les 2 doigtés indiqués.

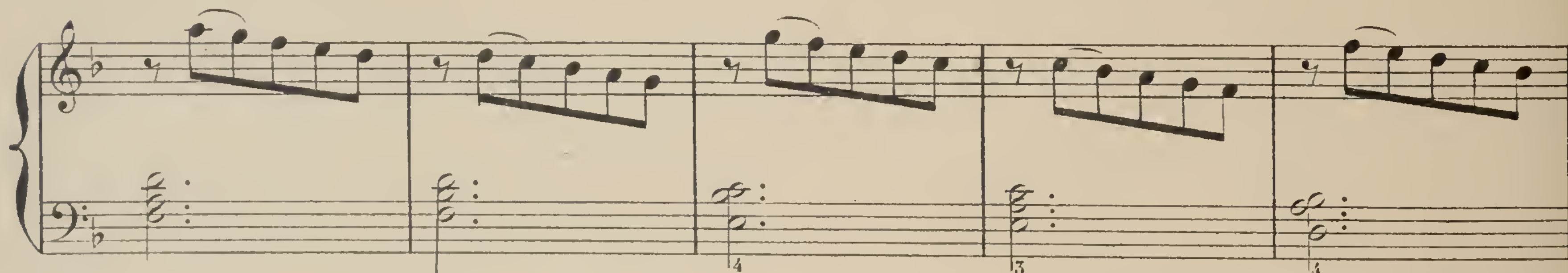
Ex.



Étude sur les Glissés.

5





(*) *Etudier à présent les études 13 et 17 de Bochsa.*

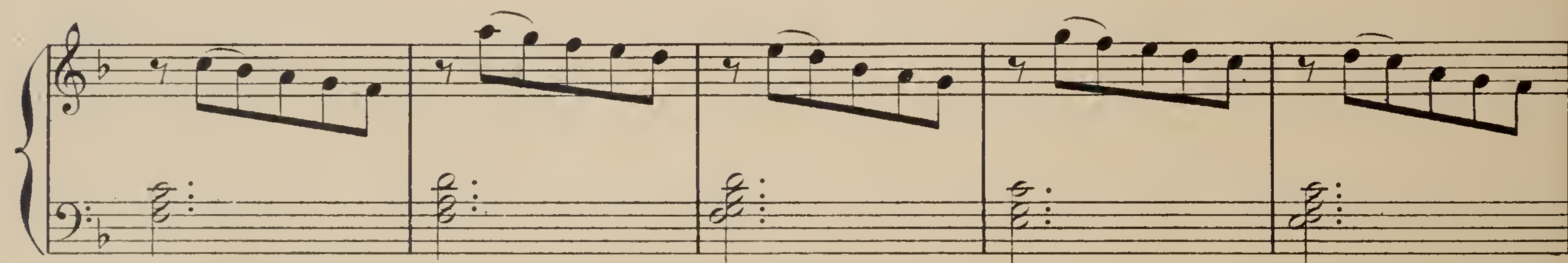
cresc.

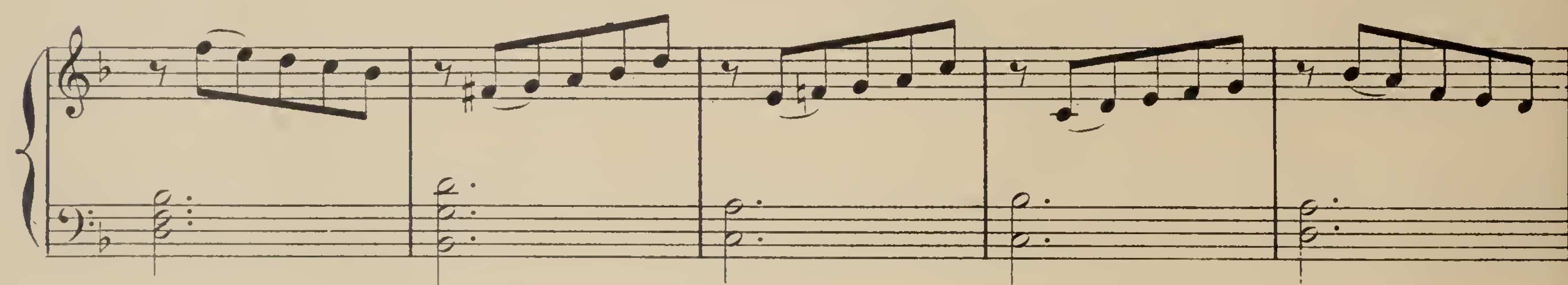
mf

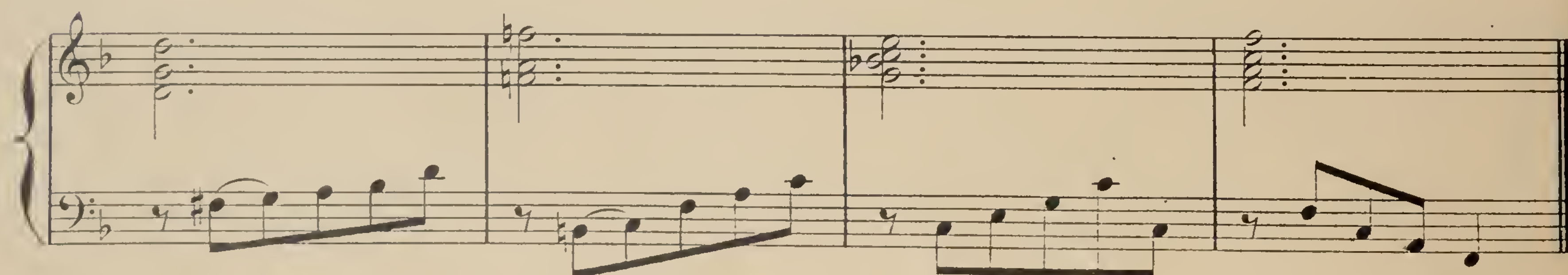
p




mf







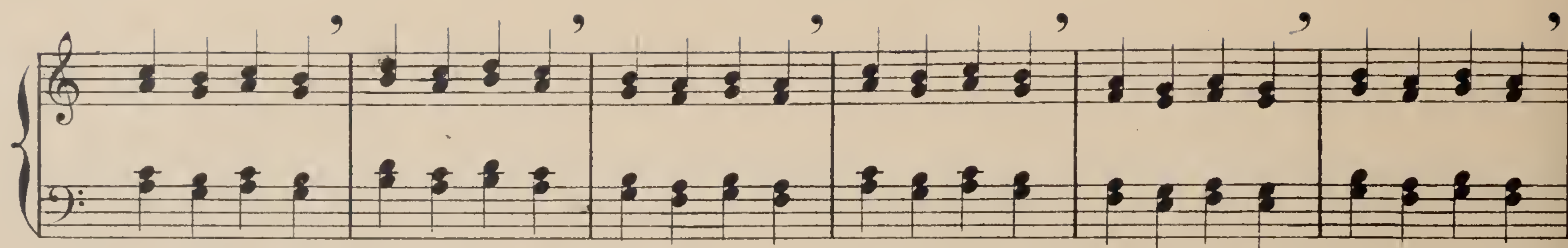
Dans ces exercices, il est nécessaire d'avoir deux doigts placés pendant le jeu des deux autres — la place des doigts au repos est indiquée par des notes carrées.

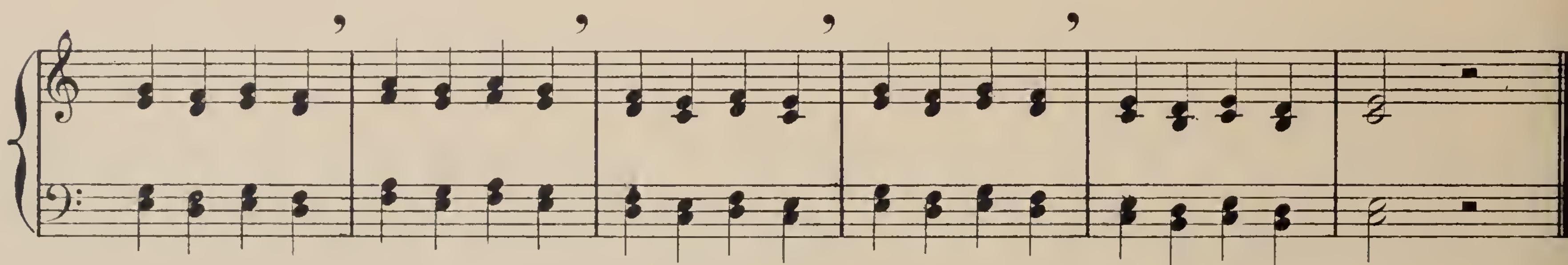
Ex.

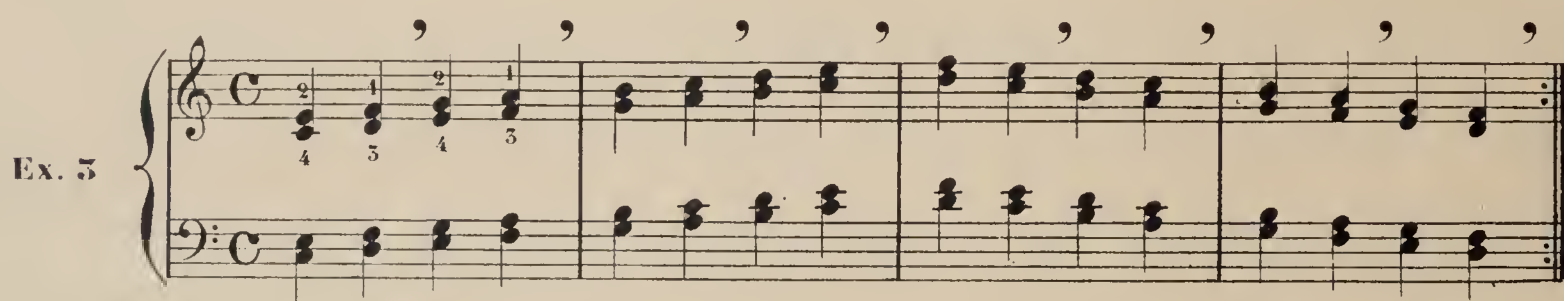
Ex. 1

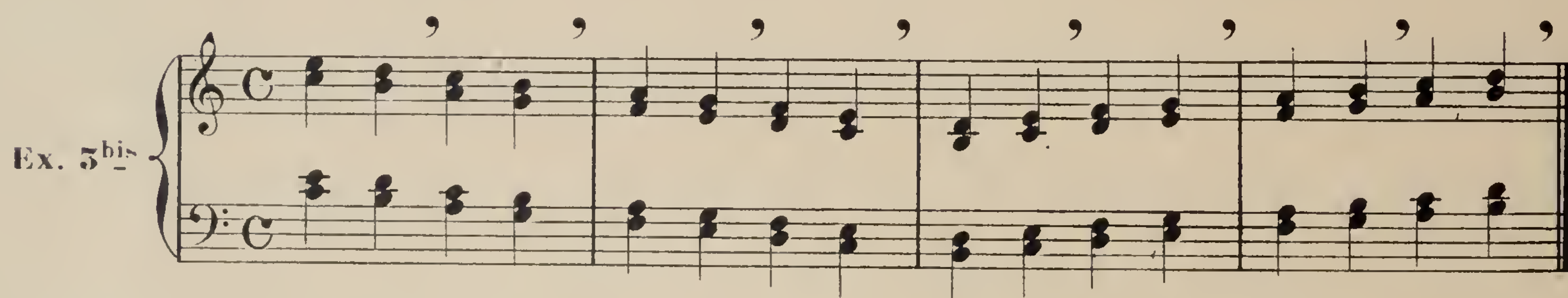
Ex. 1bis

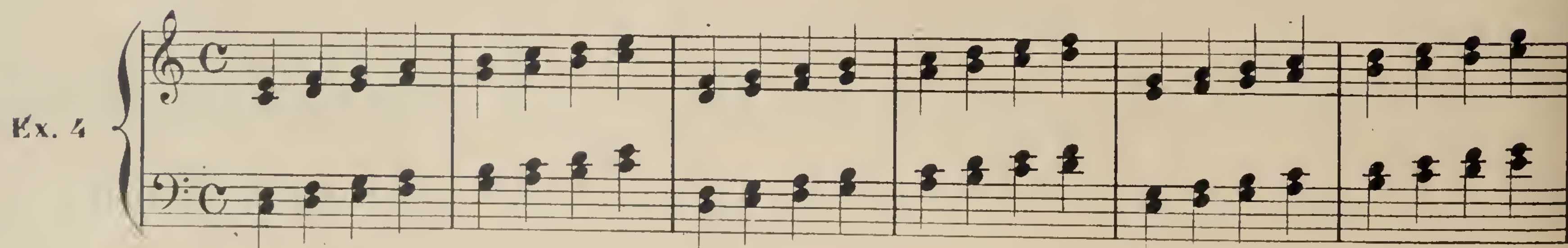
Ex. 2

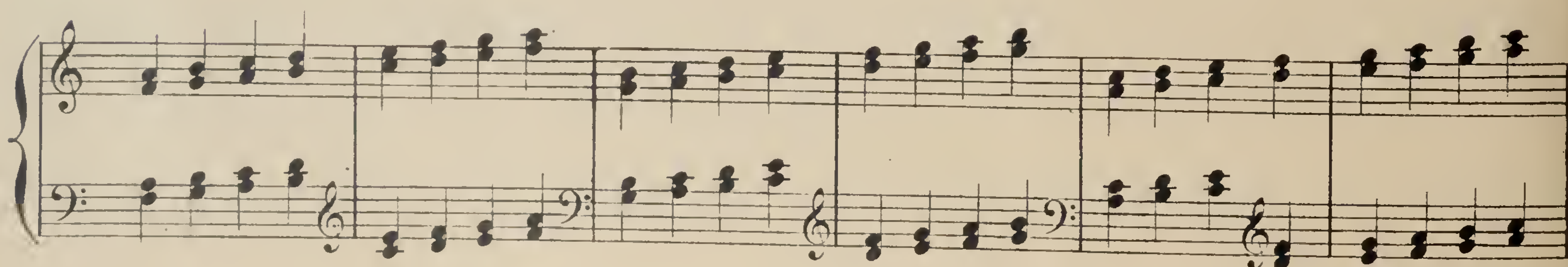





Ex. 3
2 1 2 1
4 3 4 3


Ex. 3bis


Ex. 4



à travailler sur une octave. 5 etc.

à travailler sur une octave. 6 etc.

L'Elève pourra étudier les exercices précédents en sixtes en intervertissant l'ordre des notes. Exemple:

Ex. 1 etc.

L'Elève travaillera maintenant les études de Bochsa suivantes: 3, 6, 8, 19, 18, 16.

Arpèges a trois doigts.*













* Les notes munies d'une queue inférieure doivent être jouées par la main gauche; la main droite est représentée par les autres, ex:






Ex. 2




Ex. 2bis



Ex. 3







Ex. 3bis







Arpèges à quatre doigts.

Ex. 1

4 3 2 1

4 3 2 1

Ex. 1bis

Ex. 2







Ex. 2bis







Ex. 3







Ex. 3bis







(*) *Travailler l'étude 26 de Bochsa.*

ARPÈGES AVEC MAINS ALTERNÉES.*

Poser d'abord les mains sur les deux premiers groupes; puis replacer immédiatement les doigts qui viennent de jouer sur le groupe suivant.

Ex. 1

M. D. M. G.

Ex. 1bis

M. D. M. G.

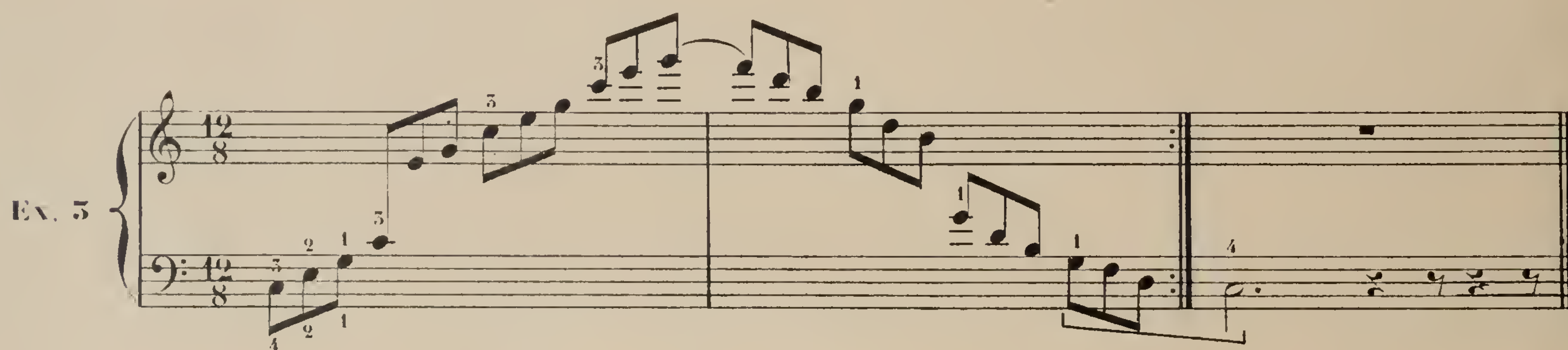
Ex. 2

* Voir l'annotation de la page 68

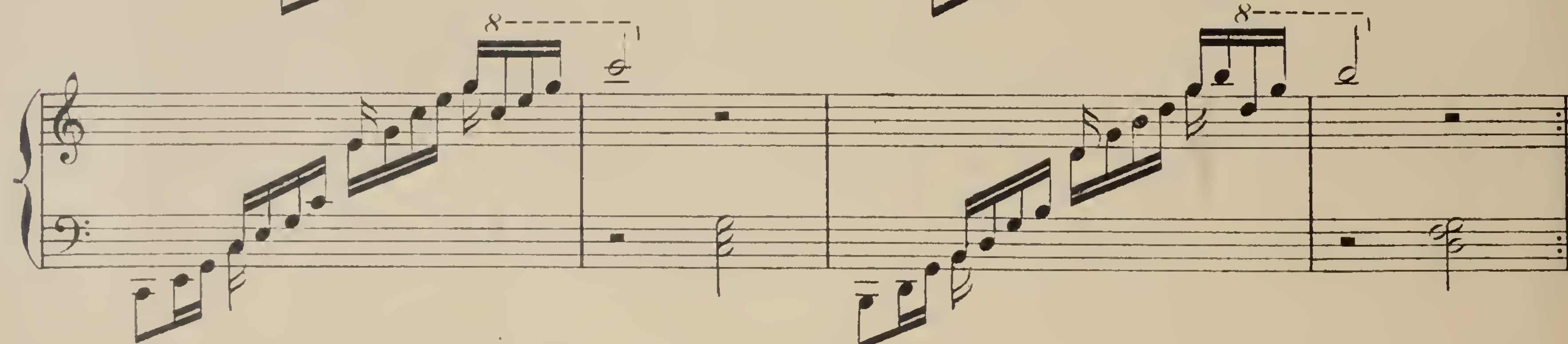

8
8
3


Ex. 2bis
8
8
8


8
8
8


Ex. 3
12/8

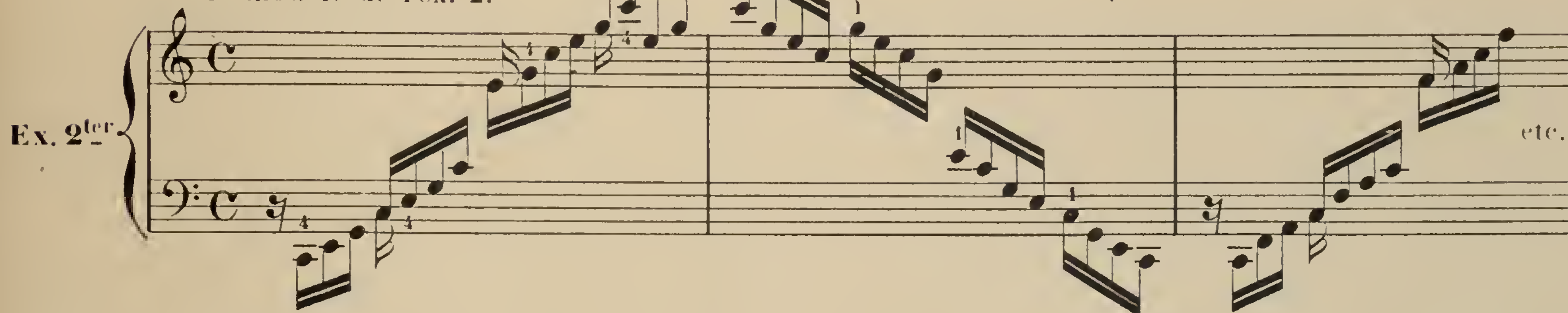

Ex. 1er
8
8


8
8

Renversement de l'exercice précédent.



Ex. à travailler sur le modèle de l'ex. 2.



Renversement du même.





ACCORDS ARPÈGÉS.

Chacun de ces accords doit être considéré comme un arpège indépendant, l'Elève les étudiera séparément suivant la manière indiquée plus bas. Avoir soin de ramener, après chaque accord, les doigts dans l'intérieur de la main.

L'accord arpègé est indiqué ainsi :



(*) L'Elève commencera, dès à présent, l'étude des *Gammes et Exercices Journaliers* placés dans la 2e Partie de la Méthode.

Le temps se marque toujours sur la note supérieure de l'accord.

Exemple: Effet: etc.

PLAY IN KEY D!

ÉTUDE.

6

A♯

A LA♮ C DO♮ D RÉ♯ D RÉ♮ C♯

C DO♯

Placer ici l'étude 7 (Bochsa)

Quand un accord est agrémenté d'une petite note, celle-ci doit être entendue immédiatement avant la note supérieure.

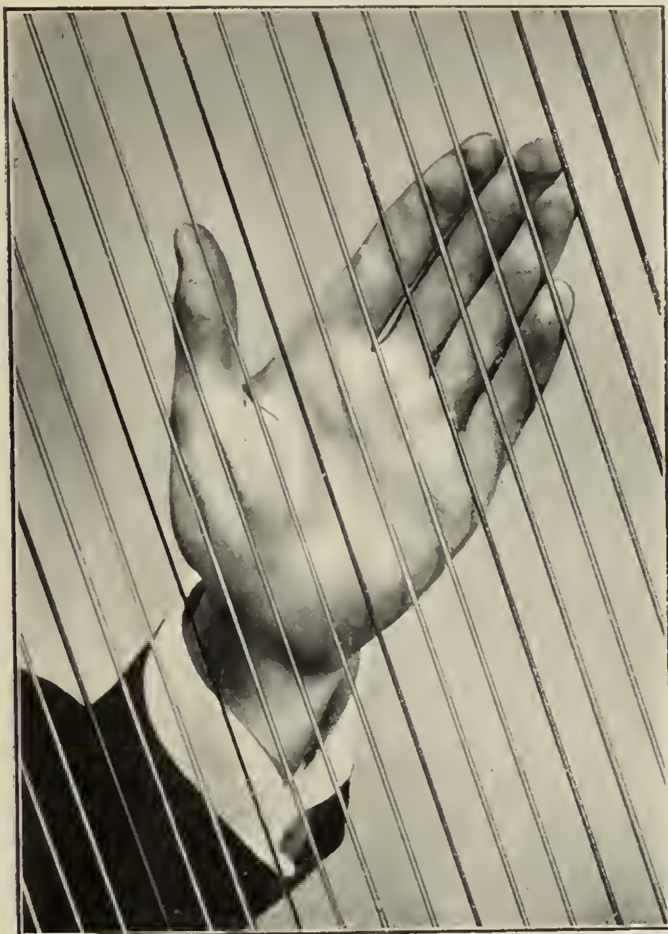
Exemple: Effet: etc.

L'Elève doit étudier à présent les études 21, 24 et 20 (Bochsa)

SONS ET ACCORDS ÉTOUFFÉS

Sons étouffés de la main gauche. — Appliquer la main ouverte sur les cordes dans la position démontrée par la photographie n° 5, c'est-à-dire le pouce placé sur la note à jouer, les autres doigts réunis à une petite distance du pouce.

Faire vibrer la corde en prenant pour point d'appui l'extrémité des 2e, 3e et 4e doigts, puis étouffer le son avec la main, tout en replaçant le pouce sur la note suivante du trait. Les doigts allongés doivent suivre



Phot. 5. SONS ET ACCORDS ÉTOUFFÉS (main gauche).



Phot. 6. SONS ET ACCORDS ÉTOUFFÉS (main droite).

le pouce dans tous ses déplacements, sans jamais prendre contact avec lui; leurs extrémités ne doivent pas non plus se désunir ni quitter le plan des cordes.

*
* *

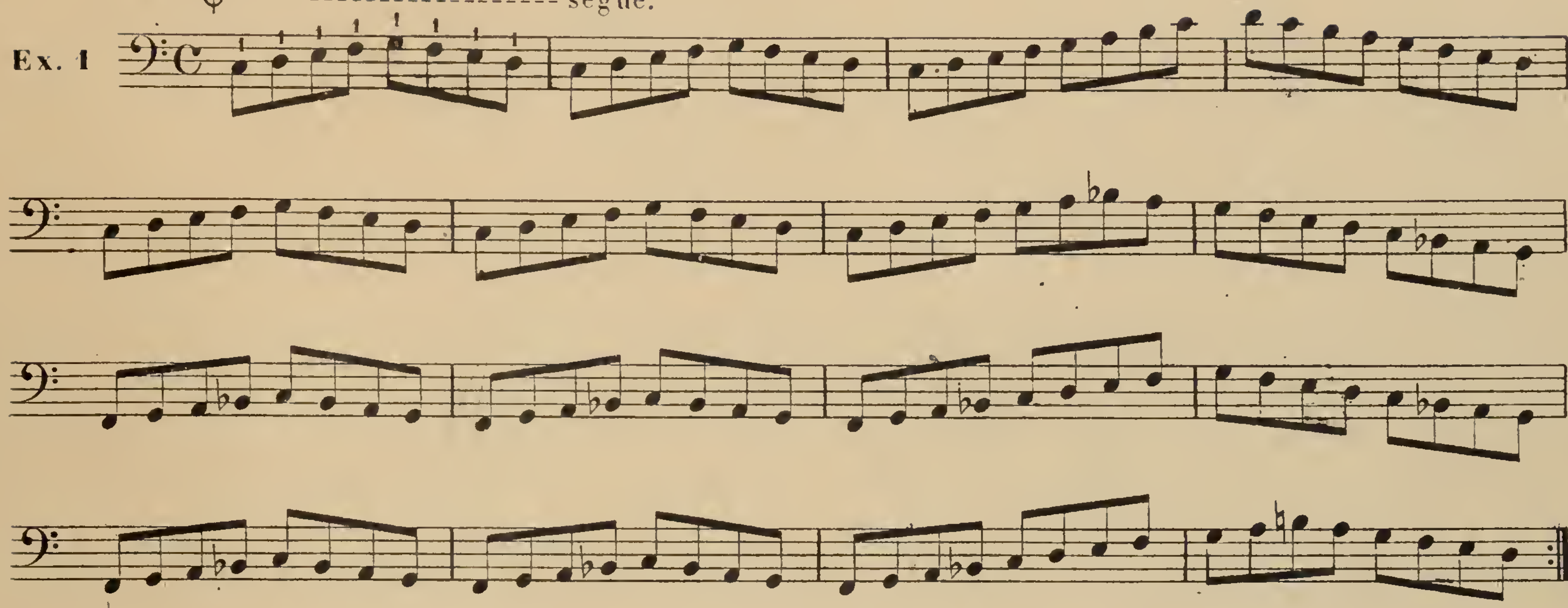
Sons étouffés de la main droite. — Les sons étouffés de la main droite ne se rencontrent que dans les gammes ou fragments de gammes ascendantes ; on les joue avec le 2e doigt en avançant la main vers la colonne ; les notes sont étouffées par la phalangette de l'index quand celui-ci se place sur la corde suivante. *(Voir la photographie n° 6.)*

*
* *

Accords étouffés. — On étouffe les accords en posant la main à plat sur les cordes qu'on vient de faire vibrer.

Les sons et accords étouffés sont généralement indiqués comme ceci : ⊕-------

Exercices sur les sons et accords étouffé



Ex. 2

etc.

main droite.

segue.

Accords étouffés.

segue.

L'étude 27 de Bochsa doit se travailler ici.

Étude sur les Accords Étouffés. *(M.G.)*

7

mf ⊕ segue

accr. SI ♮

1 2 3 4

2

FA ♯

♮

SOL ♯ ♮ FA ♯ ♮

3 2 4

SOL ♯ ♮

SI ♭ ♮ ♭

Étude pour les Sons Étouffés de la main gauche.

8

p

segue

sf

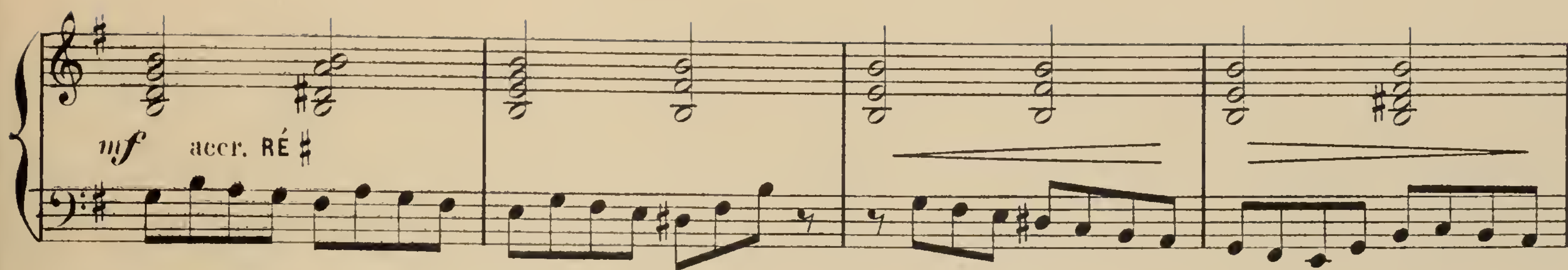
sf

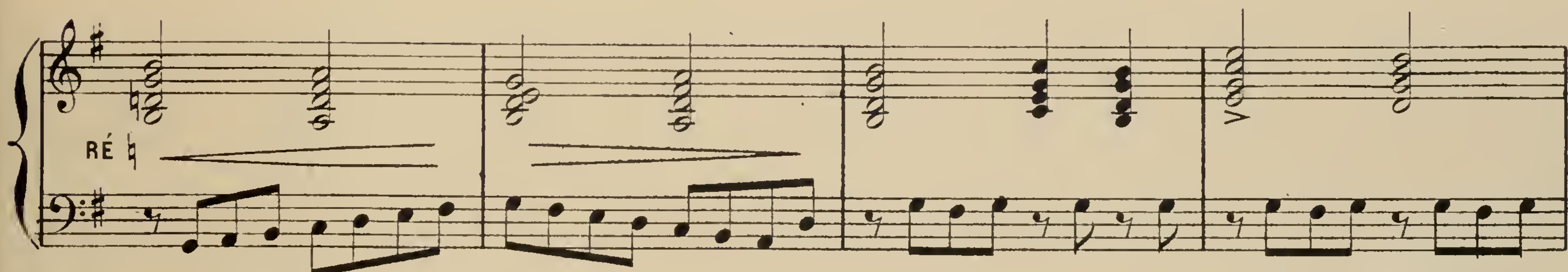
RÉ♯ — ♮ DO♯ — ♮

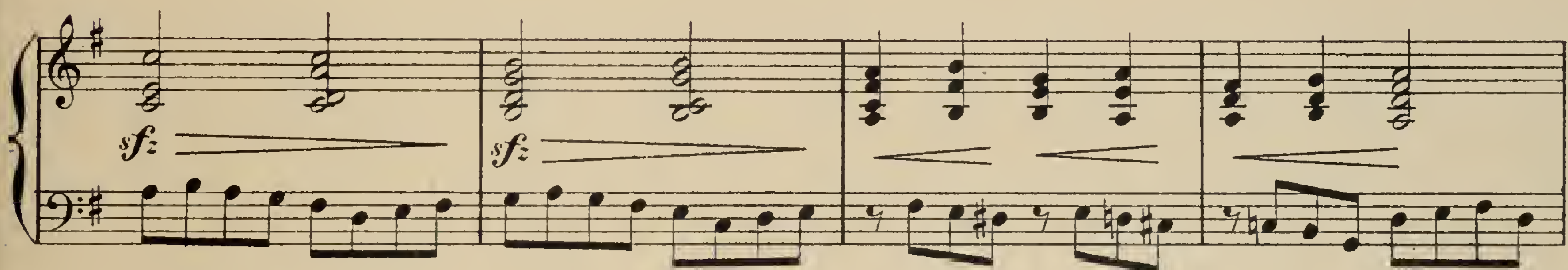
accr. DO♯

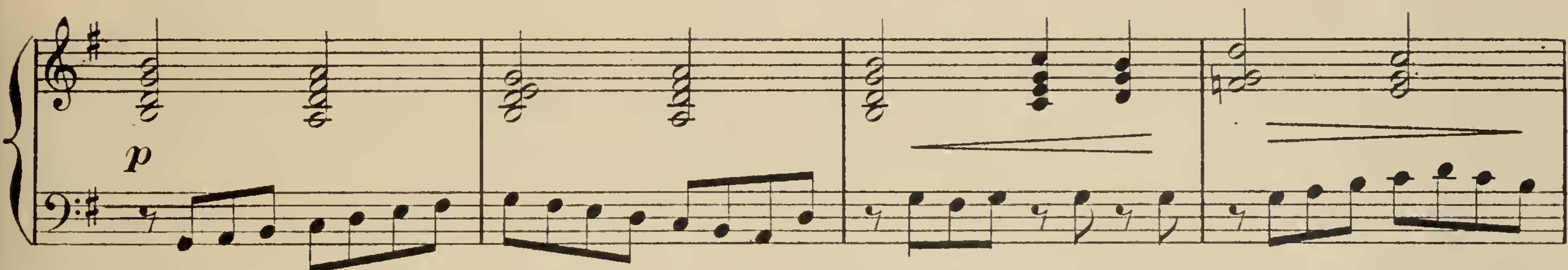
SOL♯ — ♮ DO♮

p











Travailler maintenant les études 22 et 23 de Bochsa.

Sons Étouffés de la main droite.

ÉTUDE

9











cresc. - - - - - cresc. - - - - -

p

cresc. - - - - - - - -

p

p

Voir à présent les études de Bochsa 29, 25, 28, 32, 34, 36, 38, 39, 37, 31.

Moderato

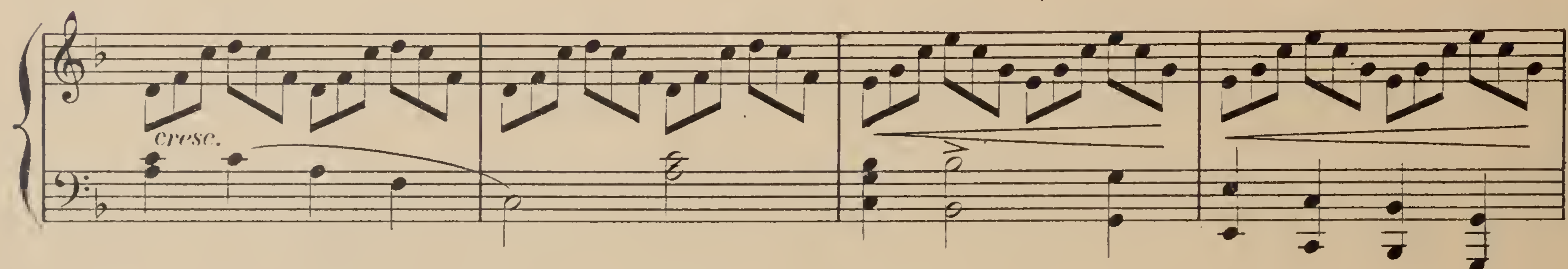
ÉTUDE 9 bis

ff

segue

mf

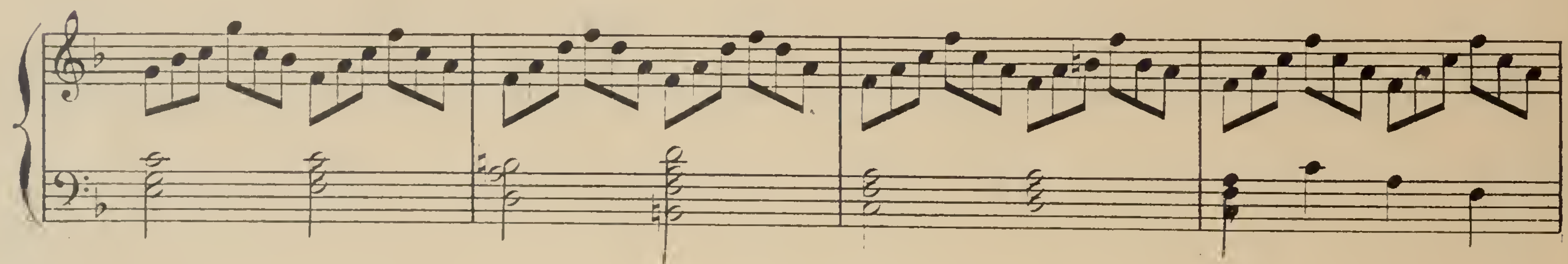

cresc.

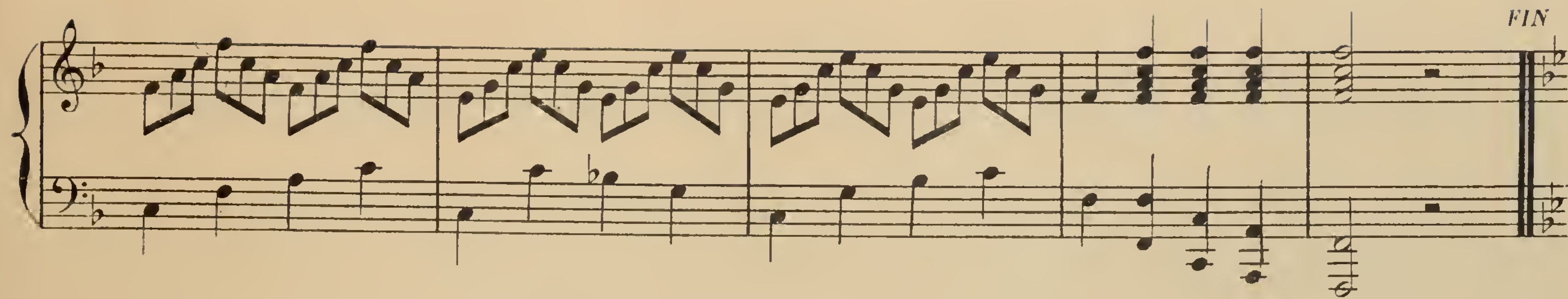

cresc.

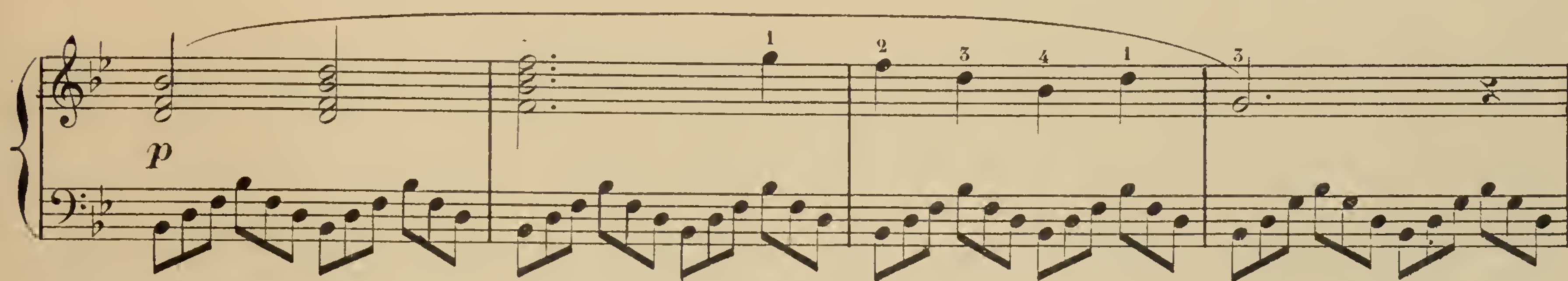

ff





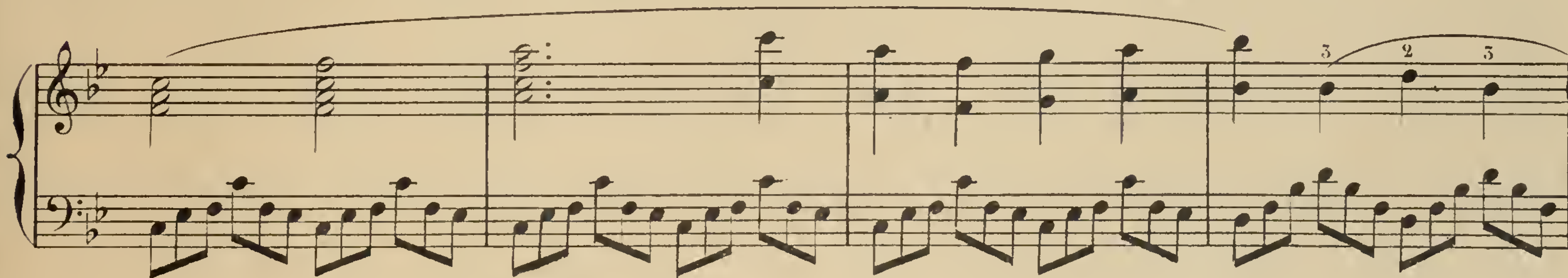



FIN


p









4 2 3 1

LA ♭ accr.

cresc.

SI ♮ accr. LA ♮ MI ♮ accr.

cresc. SI ♭

cresc.

f

Cette Étude doit être travaillée avec les Variantes suivantes:

Var. 1 etc.

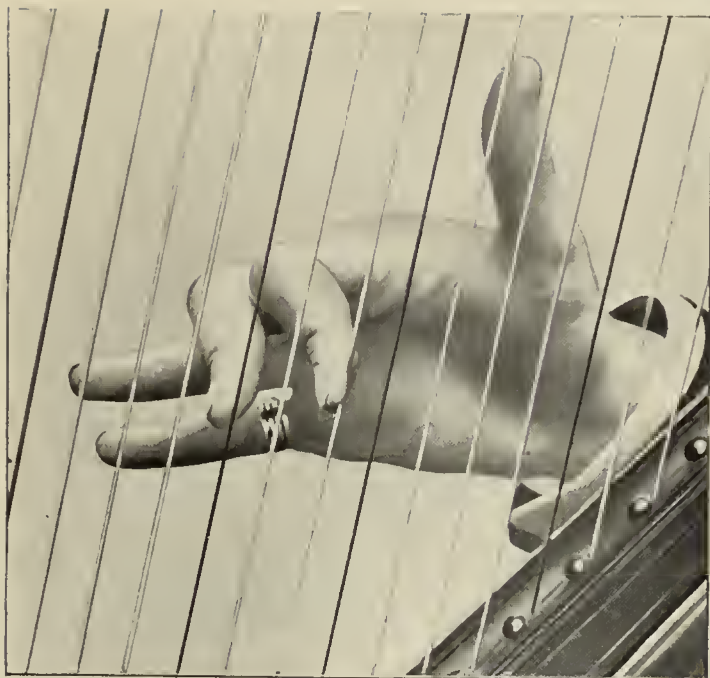
Var. 2 etc.

Var. 3 etc.

Var. 4 6 6 6 6 etc.

Var. 5 6 6 6 6 etc.

GAMMES GLISSÉES



Phot. 7. TIERCES ASCENDANTES.



Phot. 8. SIXTES ASCENDANTES.

Gammes ascendantes. On joue les gammes simples ascendantes avec le 2e doigt.

Exemple :



Les gammes en tierces sont doigtées par les 2e et 3e doigts. *(Voir la photographie n° 7.)*

Exemple :



Pour l'exécution de ces gammes, le pouce doit être tenu très droit et la position du coude irréprochable. — Les gammes glissées ascendantes en sixtes se jouent avec les 3e et 4e doigts. *(Voir la photographie n° 8.)*

Exemple :



(Pour ces gammes, le coude peut être tenu un peu plus bas.)

Gammes descendantes. — Les gammes simples s'exécutent avec le pouce, les autres doigts sont allongés de façon à se placer aussi tôt que possible sur les trois dernières notes de la glissade.

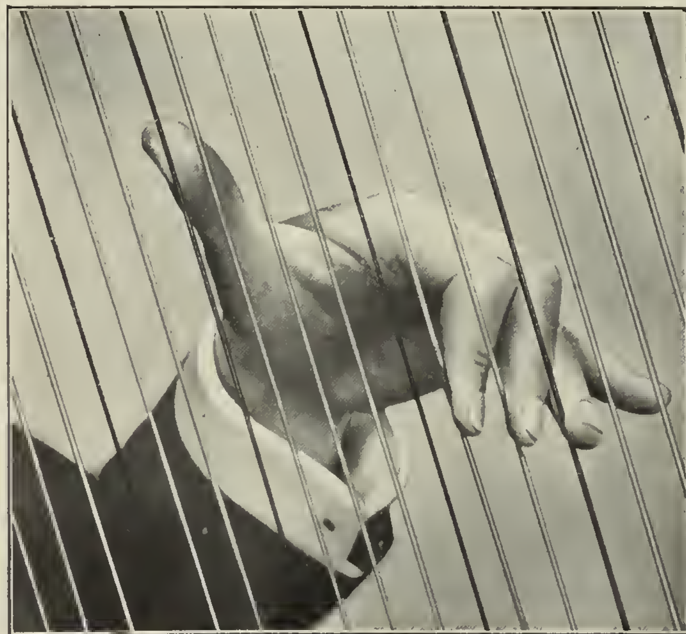
Exemple :



Dans les gammes descendantes en 3ces, 6tes, 8ves et au-dessus, les notes supérieures sont glissées par le pouce; la partie inférieure est assimilée à une gamme à 3 doigts; il est donc nécessaire de passer le deuxième doigt par dessus le quatrième et le placer avant le jeu de ce dernier.

Exemple :





Phot. 9. SIXTES DESCENDANTES.

En certains cas, les gammes descendantes en 3ces et en 6tes peuvent se glisser soit avec les 2e et 3e doigts (pour les tierces), soit avec les 2e et 4e (pour les sixtes).

Pour cela, il faut renverser la main et baisser le coude.

On rencontre quelquefois dans les traits de synonymes des glissades en triples notes : on les exécute avec les 2e, 3e et 4e doigts, tant en montant qu'en descendant.

EXERCICE.

Variantes sur l'exercice précédent.

1

etc.

2

etc.

3

etc.

4

etc.

5

etc.

Travailler l'étude 40 de Bochsa.

Étude sur les Gammes simples glissées.

ÉTUDE 10

Con gracia.

mf

cresc.

MI ♭

LA ♭ SI ♮ *cresc.* - - - -

FA ♯ *f*

LA♮ *dolce*

MI♮

diminuendo

FA ♮

MI ♭
SI ♭

p

LA ♭

cresc.

DO ♯

SI ♮(accr.)

FA ♯(accr.)

cresc.

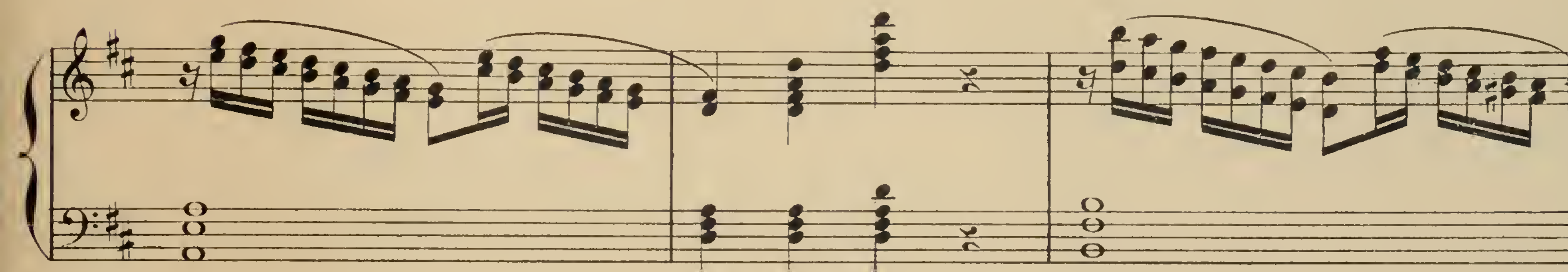
LA ♮

8
mf
MI ♮
8
8
FA ♮
8
di - - - - mi - - - -
- nuen - - - - do. - - -
4 3 2 3

ÉTUDE

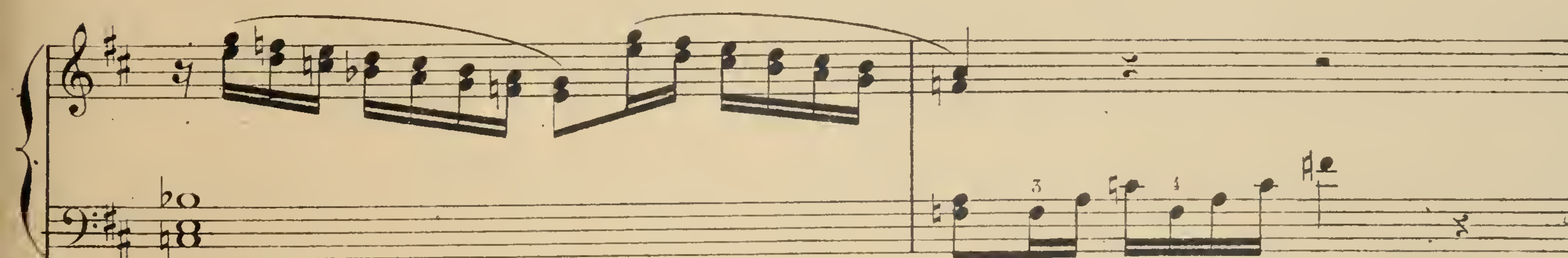
11











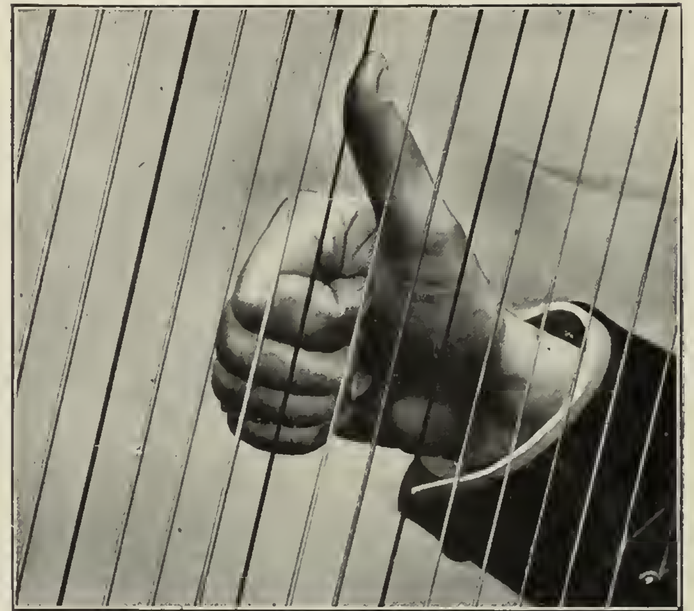
cresc. - - - - -

SI ♮

f

DO ♯

SONS HARMONIQUES



Phot. 10. MAIN DROITE.

Un principe de physique nous apprend ceci : considérons une corde tendue à un degré quelconque (par exemple *la* 435 vibrations) ; fixons, en l'effleurant du doigt, son point médiaire et faisons-la vibrer au moyen d'un archet : le son entendu sera l'octave supérieure du son donné primitivement par la corde à vide (c'est-à-dire *la* 870 vibrations pour l'exemple donné) ; nous appellerons ce son : « harmonique ». Ce phénomène ne s'observe pas seulement dans la pratique des instruments à archet, on le remarque aussi chez les instruments à cordes pincées et les instruments à vent, quelle que soit leur famille.

Nous résumerons ceci en disant que la production d'un son harmonique est le résultat de deux opérations distinctes qui doivent s'effectuer *en même temps* : 1° mise en vibration de la corde, 2° séparation de cette corde en deux parties *strictement* égales au moyen d'un sillet quelconque.

A la Harpe, les sons harmoniques sont doigtés par le pouce, et le sillet artificiel est formé, à la main droite par la 2e phalange de l'index replié sur lui-même, à la main gauche par le côté extérieur de la paume.



Phot. 11. MAIN GAUCHE.



Phot. 12. SONS HARMONIQUES TRIPLES (main gauche).

Production d'un son harmonique par la main droite. — Tenir le pouce aussi haut que possible (les autres doigts étant repliés sur eux-mêmes) ; le poser sur la corde un peu plus haut que le point médiaire de celle-ci ; amener alors sur cette corde la deuxième phalange de l'index par un mouvement brusque du poignet ; au moment où le contact a lieu, le pouce s'échappe en faisant sonner l'harmonique. Il convient d'écarter immédiatement la main de la corde jouée, afin de n'en point gêner les vibrations.

Main gauche. — Ce qui précède est applicable à la main gauche, quoique la position de celle-ci soit légèrement différente (le sillet est alors formé par le côté extérieur de la paume et tous les doigts sont allongés vers la mécanique). Un son harmonique n'est absolument pur que lorsque la partie de la main formant sillet vient s'appliquer sur le point *rigoureusement* médiaire de la corde, il est donc nécessaire de jouer les sons diésés un peu plus bas que les naturels, et les bémolisés un peu plus haut, puisque la corde, suivant les cas, se trouve plus ou moins raccourcie par le mécanisme.

Sons harmoniques doubles et triples. — Les sons doubles et triples ne sont possibles qu'à la main gauche; la position à prendre est la même que précédemment et les doigtés ne diffèrent pas de ceux qu'on emploie ordinairement (à condition, cependant, de toujours placer le pouce sur la note supérieure). Quand les sons harmoniques de la main gauche sont écrits dans le médium, la forme de l'instrument rend la position de la main gênante, parfois même impossible; dans ce cas, la position sera identique à celle de la main droite.

Les sons harmoniques sont indiqués par un o placé sur la corde à jouer (le son produit sera donc l'octave supérieure de la note écrite). L'Elève s'exercera d'abord sur des notes isolées en suivant les conseils donnés plus haut ; il jouera ensuite les exercices suivants :

EXERCICE

pour la main gauche.

ÉTUDE

pour la main droite.

Andantino.

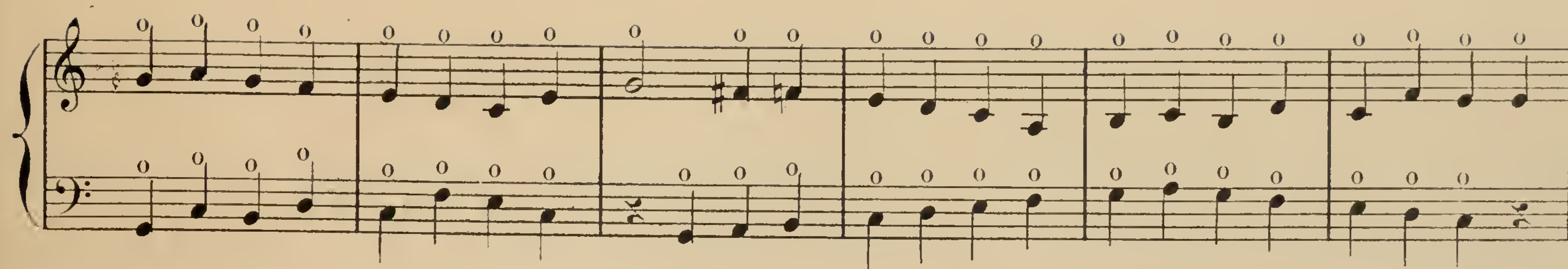
12

dolce

cresc.

ÉTUDE

(*) Etudier l'étude 33 de Bochsa.










SOL ♯
accr. FA ♯



L'exécution de ces arpèges réclame l'application des principes que nous avons énoncés pour l'étude des gammes; en voici d'ailleurs le résumé: Dans le passage de la main, tant en montant qu'en descendant, le poucé se tiendra aussi haut que possible (voir à ce propos les figures relatives aux gammes); en outre l'Elève devra, aussitôt après le passage de la main, replacer immédiatement ses doigts sur les dernières notes de l'arpège.

ARPÈGES ASCENDANTS.

Passage du 4e doigt.

Ex. 1

Ex. 2

Ex. 3

Ex. 4

Ex. 5

Ex. 1bis

Ex. 2bis

Ex. 3bis

Ex. 4bis

Ex. 5bis

Ex. 1ter

Ex. 2ter Ex. 3ter Ex. 4ter Ex. 5ter

Passage du 3e doigt.

Ex. 1 Ex. 2

Ex. 3 Ex. 4 Ex. 5

Ex. 1bis Ex. 2bis

Ex. 3bis Ex. 4bis Ex. 5bis Ex. 1ter

Ex. 2ter Ex. 3ter Ex. 4ter Ex. 5ter

Passage du 2e doigt.

Ex. 1

Ex. 2

Ex. 3

Ex. 4

Ex. 5

Ex. 1bis

Ex. 2bis

Ex. 3bis

Ex. 4bis

Ex. 5bis

Ex. 1ter

Ex. 2ter

Ex. 3ter

Ex. 4ter

Ex. 5ter

ARPÈGES DESCENDANTS.

Passage du pouce sur le 4e doigt.

Ex. 1

Ex. 2

Ex. 3

Ex. 4

Ex. 5

Ex. 1bis

Ex. 2bis

Passage du pouce sur le 3e doigt.

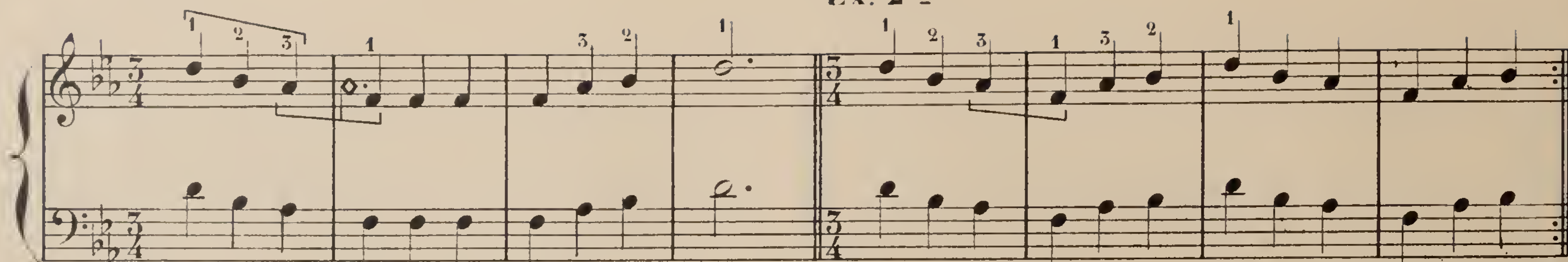
Ex. 1

Ex. 2

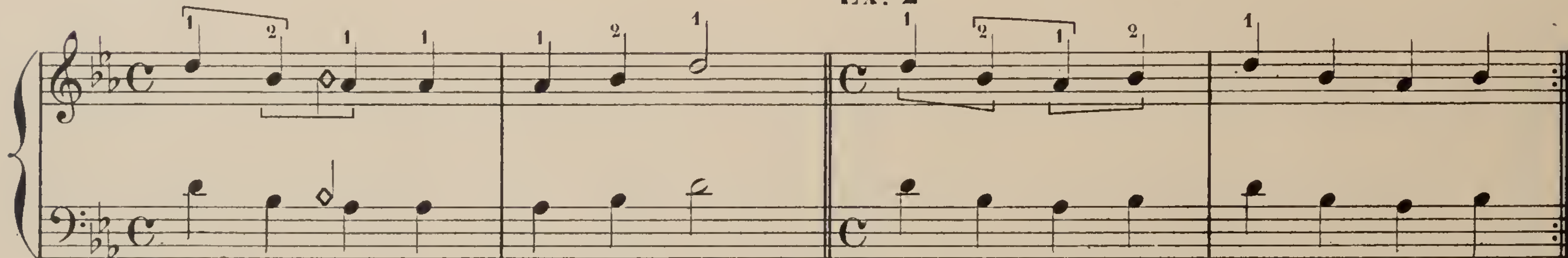
Ex. 3

Ex. 4

Ex. 5



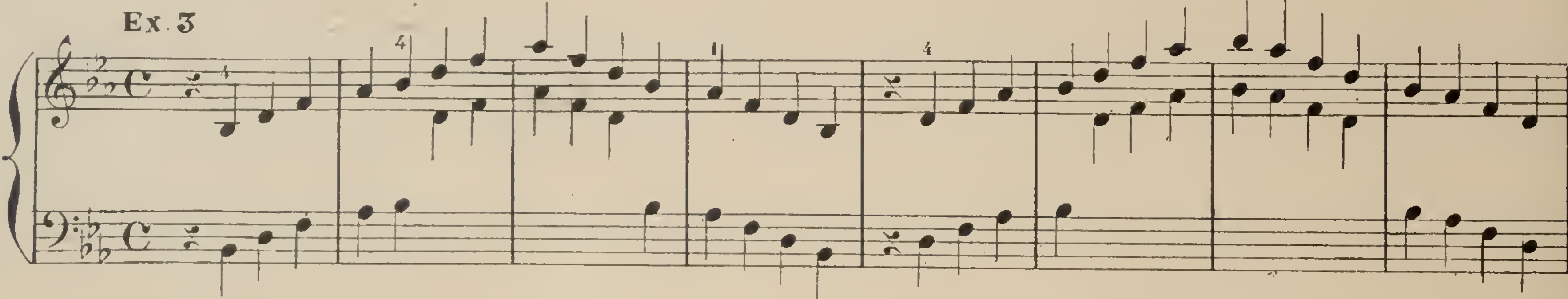
Passage du pouce sur le 2e doigt.





ARPÈGES ASCENDANTS ET DESCENDANTS.









Ex. 4







Ex. 1bis

Ex. 2bis

Ex. 3bis

etc.

Variante sur l'ex: 4.

Ex. 4bis

etc.

Ex. 5

Variante sur l'exercice précédent.

Ex. 5bis

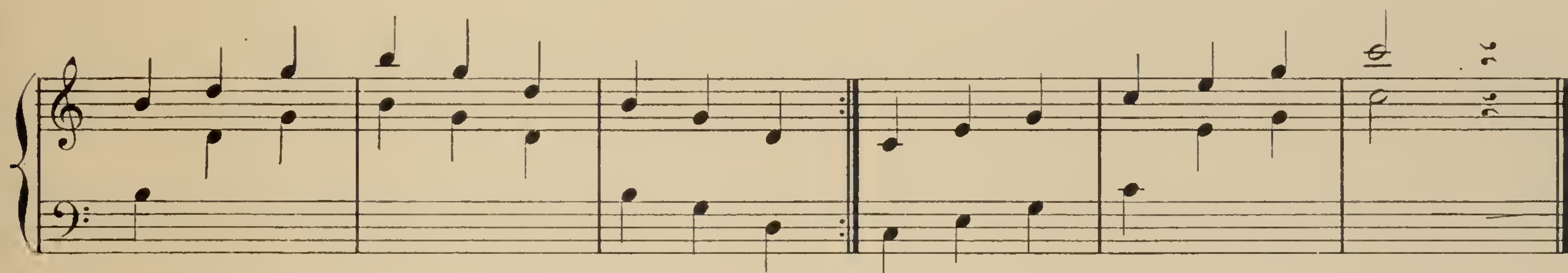
etc.

QUELQUES EXERCICES.

Ex. 6

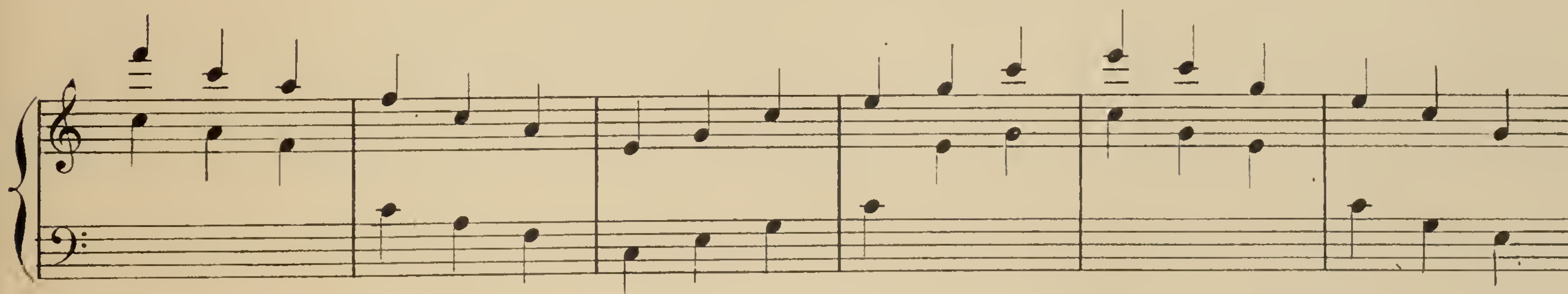


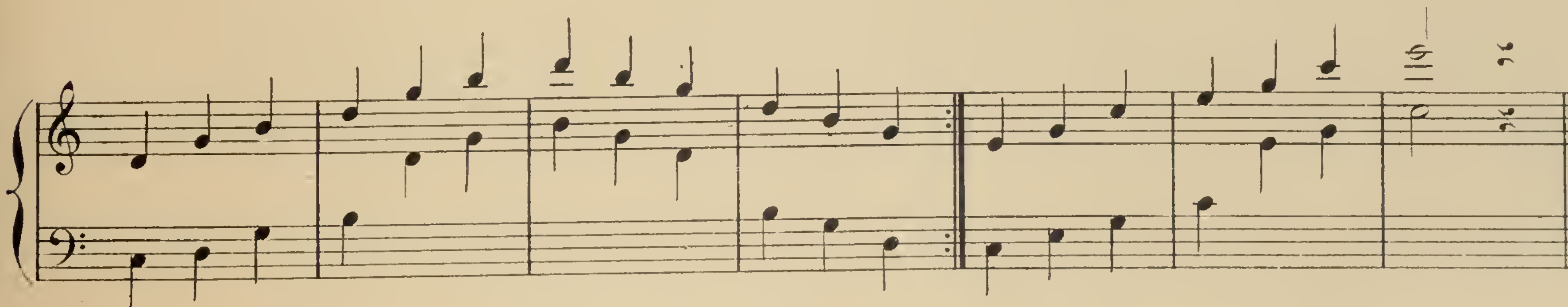




Ex. 7







Ex. 8

Ex. 9

ÉTUDE

14

FA ♯ RÉ ♯ accr.

SOL ♯

FA ♮ RÉ ♮

15

Ex. 1





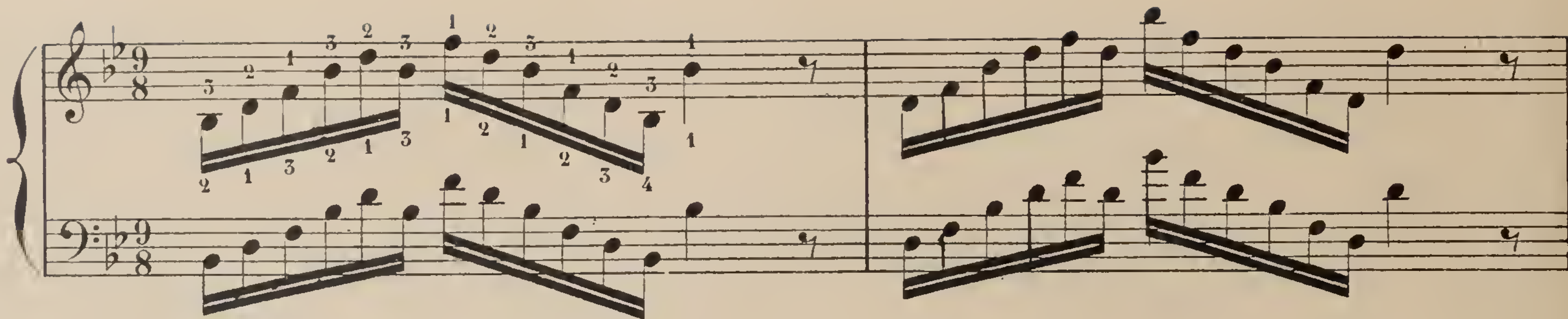


Ex. 2

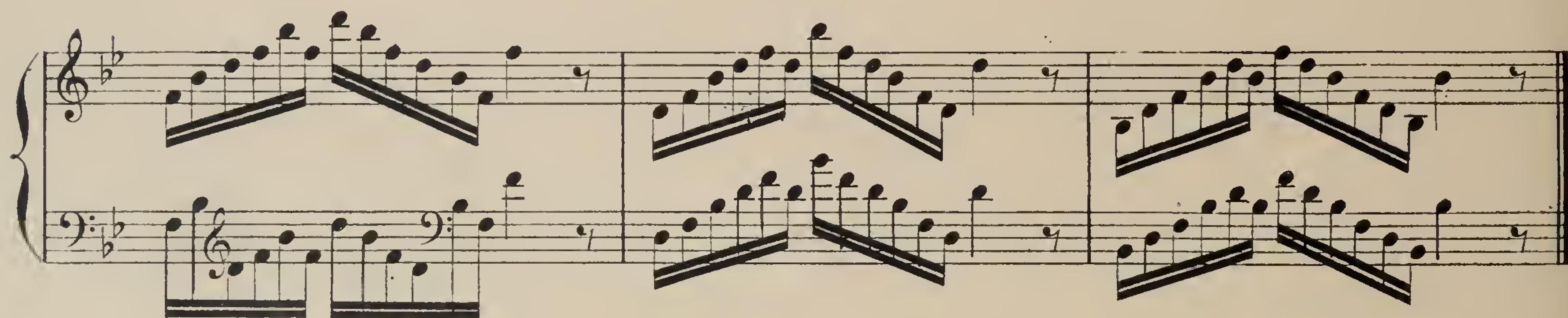




Ex. 3







Ex. 4





★ L'Elève continuera l'étude des gammes (2e Partie) jusqu'à la page 189.

16

Moderato.

f

MI ♭
RÉ ♮

SI ♮ —— ♭

fix. RÉ ♭

accr. MI ♮

SOL ♭

mf

RÉ ♮

SOL ♮ *cresc.*

accr. SI ♮ *cresc.*

accr. RÉ ♮ *dim.*

accr. LA ♮

dolce

MI ♭

FA ♮

mf

f

dim.

mf

MI ♭

MI ♮

cresc.

cresc.

SI ♭
LA ♭

mf

allarg.

Tempo

f

MI ♭ SI ♮ ——— ♭
RÉ ♮

FA ♭

SOL ♭
DO ♭

acer. FA ♮

acer. LA ♮
DO ♮ ——— ♭ ———

acer. SOL ♮
——— ♮

LA ♭

ÉTUDE DU TRILLE.

Le trille est d'un usage fréquent dans les concertos de Parish-Alvars, Bochsa et Oberthur; on le rencontre également dans quelques morceaux de genre relativement ancien; son exécution n'est guère pratique sur la harpe, c'est pour cette raison qu'il a disparu de l'écriture moderne.

Le trille se doigte avec le pouce et l'index, il exige une grande souplesse dans l'articulation du poignet; l'Elève le travaillera d'abord très lentement; puis il pourra accélérer l'allure graduellement sans perdre de vue la souplesse du poignet.

Adagio

Exemple

Afin d'obtenir une grande régularité dans l'exécution des trilles, nous conseillerons à l'Elève de les rythmer comme des batteries, d'abord en ♬, puis en sextolets et enfin en ♬ si le mouvement le permet.

La préparation et la terminaison du trille doivent être comprises dans les groupes (la préparation et la terminaison sont presque toujours indiquées en petites notes); ainsi le trille suivant sera travaillé comme nous l'indiquons.

Exemple tr — 1re Manière

2e Manière

3e Manière

L'Elève placera ici les études de Bochsa 30 et 36.

Cette Etude doit être jouée de deux façons différentes. Dans la 1re version, les trilles seront exécutés en ♬; la 2e version sera travaillée en sextolets; l'Elève se rapportera d'ailleurs aux exemples que nous donnons ci-dessous.

1re VERSION

16e mesure

40e mesure

etc.

2e VERSION

etc.

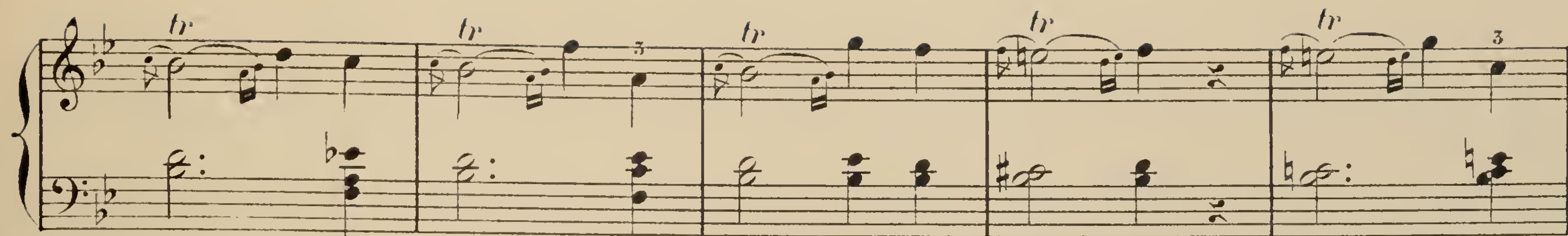
16e mesure

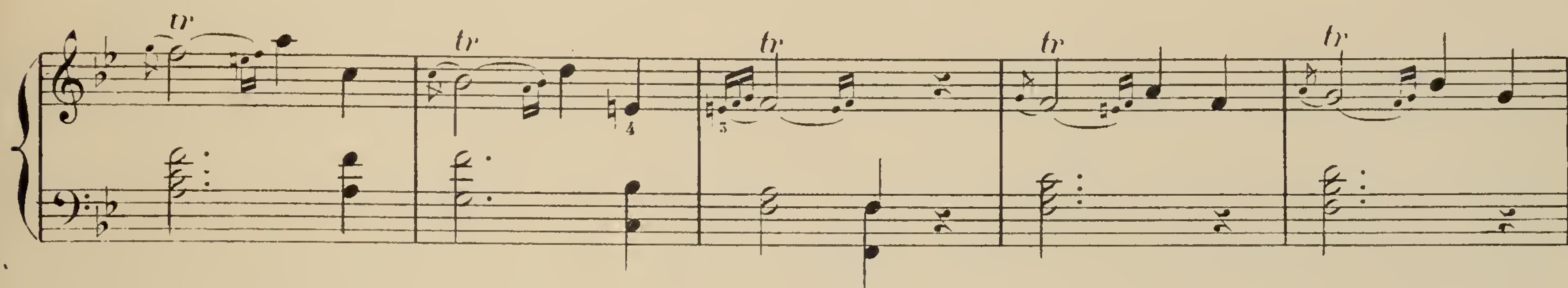
40e mesure

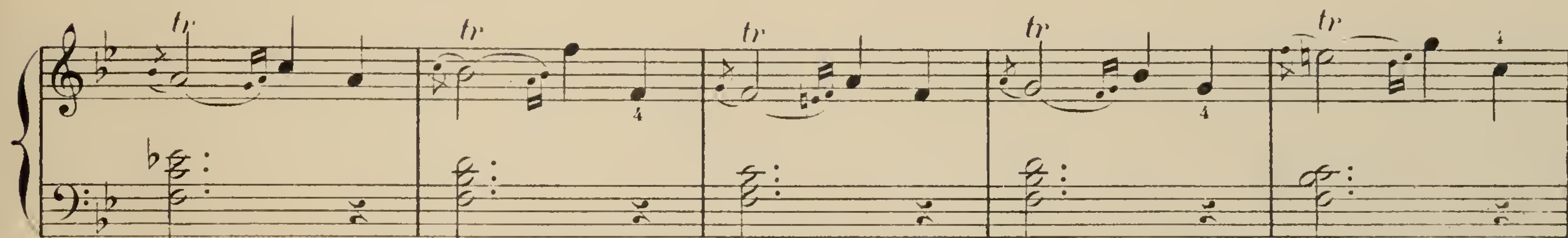
etc.

ÉTUDE

15

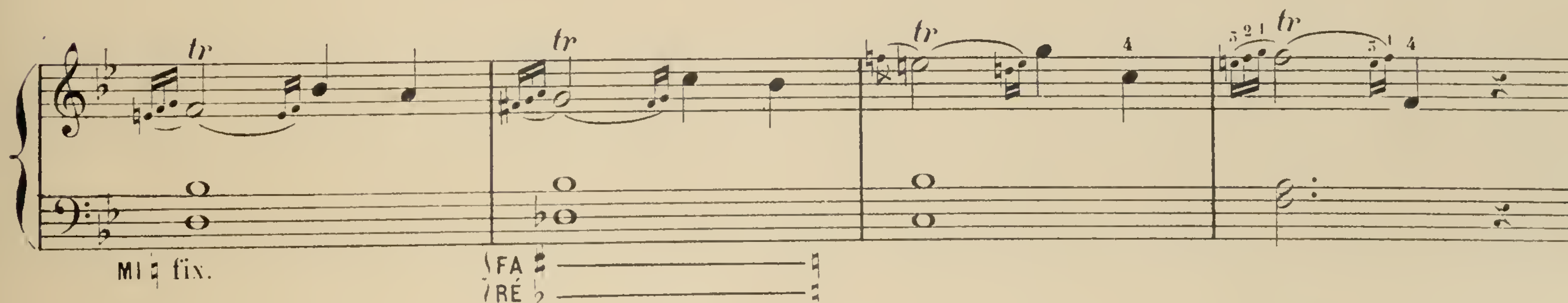







fix. MI ♮
LA ♭
LA ♮ fix.
SI ♮
MI ♭
SI ♭
SOL ♭


MI ♮
FA ♯
SOL ♯

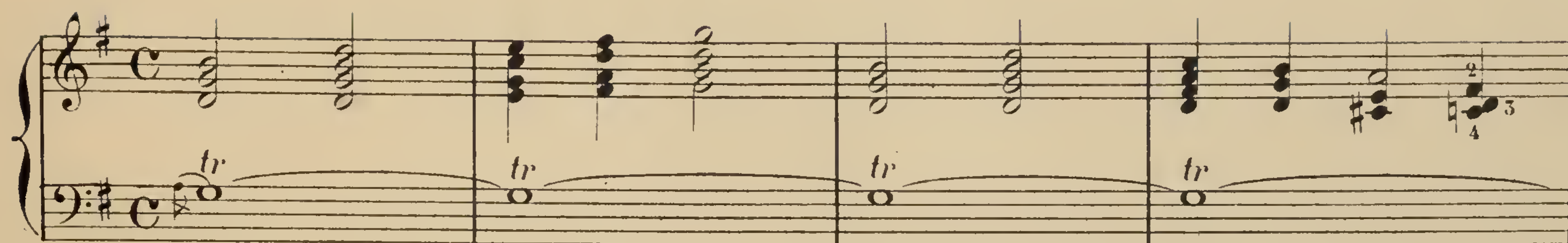

MI ♮ fix.
FA ♯
RÉ ♭

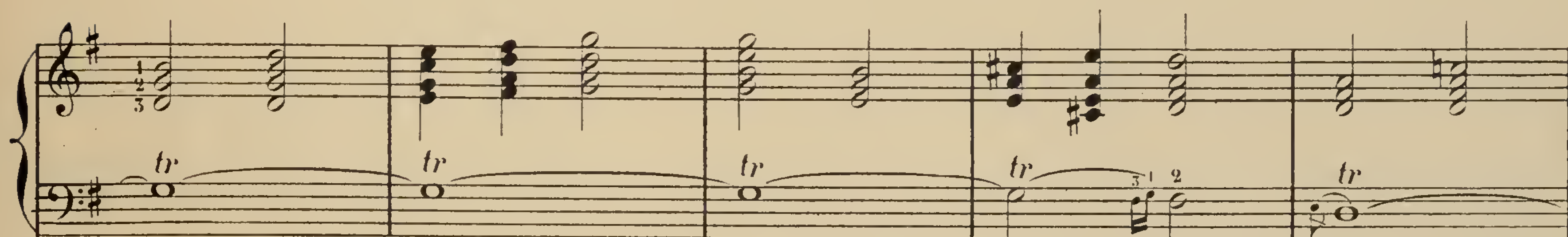
SOL ♮ ——— ♮

SI ♮ ——— ♭

MI ♭

Exercice pour le Trille de la main gauche.

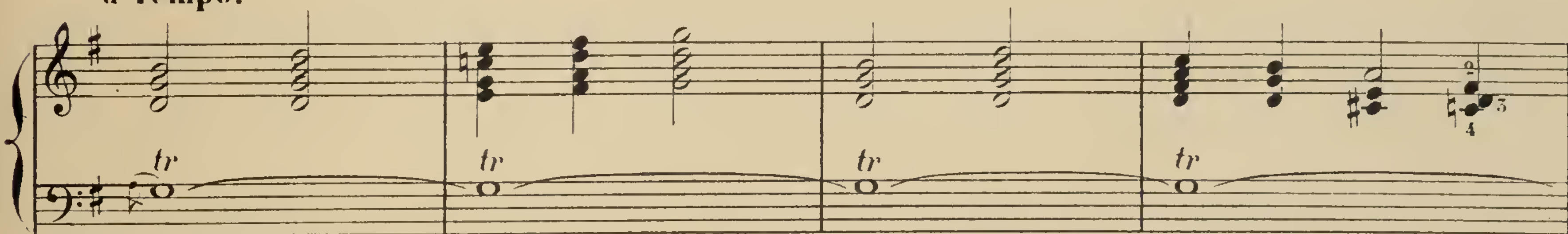


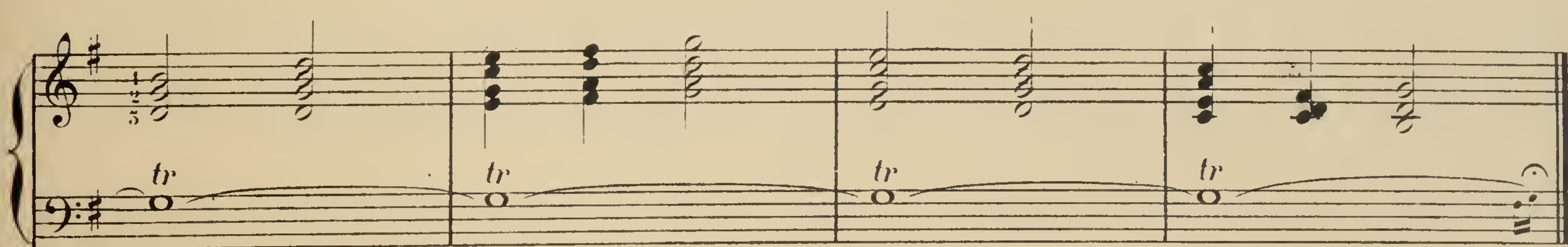




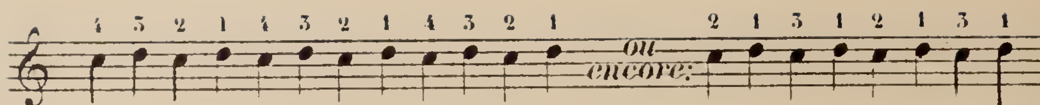


a Tempo.



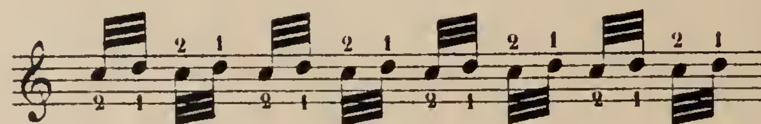


Les trilles sont quelquefois doigtés de la façon suivante. Ex.



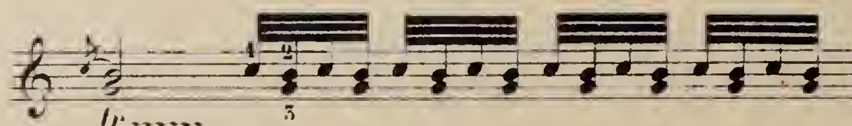
Nous indiquons ces doigtés à titre de curiosité, car la force très relative de l'Elève ne lui permet pas encore de les aborder.

Lorsque le trille n'est pas accompagné d'une basse, on peut l'exécuter avec les deux mains. Exemple.



Ces doigtés s'appliquent également aux traits de notes synonymes, on les accompagne alors du terme: *Bisbigliando.*

Le double trille s'interprète ainsi:



On le doigte avec les quatre doigts quand les deux notes sont munies d'une appogiature. Ex.



Le double trille est très rare dans l'écriture de la harpe.

QUELQUES CONSEILS.

Nous avons expliqué au commencement de cet ouvrage, le fonctionnement de la harpe à double mouvement; afin de rendre compréhensible ce qui suit nous rappellerons pour mémoire que chaque note de la gamme diatonique d'*ut* est susceptible d'être haussée ou abaissée d'un demi-ton au moyen de la pédale correspondante; grâce à cette particularité, 9 sons de la gamme chromatique possèdent leur synonyme à la harpe,(1) c'est ainsi qu'on peut obtenir des traits glissés de synonymes sur presque tous les accords de 7mes;(2) cet état de choses offre aussi des avantages à l'exécutant toutes les fois qu'un enchaînement réclame le déplacement simultané de deux pédales voisines; ainsi dans l'exemple suivant:



(1) Les 3 notes ne possédant pas de synonymes sont *Ré, Sol* et *La.*

(2) Tous les accords de 7me diminuée peuvent être glissés.

le harpiste se trouve dans l'obligation de décrocher le Si♭ et d'accrocher le Do♯ (pédales voisines) en même temps: cette difficulté est aplanie en jouant le La♯ au lieu du Si♭, de cette façon les deux pédales n'appartiennent plus au même pied et peuvent être abaissées ensemble, puis relevées de même deux temps plus loin; ceci s'applique également aux exemples ci-dessous.

Ex. 1 — FA ♯ RÉ ♯ — FA ♮ RÉ ♮ — etc.

Ex. 2 — LA ♮ — ♮ DO ♮ — ♮

Ex. 3 — FA ♭ — FA ♭ — SI ♮ SOL ♯ accr. — FA ♮ — SI ♭ SOL ♮ — etc.

Ajoutons que l'emploi des notes synonymes rend possible l'exécution de passages considérés comme impraticables. Exemples:

Ex. 1 — MI ♮

Ex. 2 — *Interprétation.* — Ex. 3 — *Interprét.* (1)

Les exemples que nous avons exposés se rencontrent très fréquemment; aussi nous engageons l'Elève à les observer avec soin.

Dans les études françaises, les pédales sont marquées en termes courants; il n'en est pas de même pour les éditions allemandes; celles-ci indiquent les pédales par des lettres dont voici la traduction: A=*la*, B=*si*, C=*do*, D=*ré*, E=*mi*, F=*fa*, G=*sol* (le *si*♮ est quelquefois indiqué par la lettre H, dans ce cas le *si*♭ est représenté par la lettre B).

Signalons aussi une particularité de la notation anglaise:– le pouce est marqué par une +; l'index, le médius et l'annulaire sont chiffrés par 1, 2 et 3.

(1) Ces traits sont déclarés impraticables dans le Traité d'Instrumentation de M. Gevaert.

ETUDE SUR LES NOTES SYNONYMES.

16

mf acc. SOL ♯ FA ♭ ♮ SI ♯ ♮

DO ♭ ♮ LA ♭ FA ♯ LA ♮

FA ♭ p SI ♯

DO ♭ SOL ♮ DO ♭ mf ♮

SI ♮ MI ♯ FA ♭ FA ♮

DO ♭ SI ♯ FA ♯ SOL ♭

FA ♮ SOL ♯ *f* LA ♭ SOL ♮ LA ♮

p MI ♯ accr. SOL ♯ SI ♯ *cresc.*

cresc. MI ♭ FA ♭ MI ♮

LA ♭ *cresc.* DO ♭ *cresc.* *f* LA ♮ DO ♮

FA ♮ — ♭

mf

p

★ L'Elève étudiera le Thème placé page 190 ainsi que les Variations.

En écrivant cette Méthode, nous n'avons pas eu la prétention de faire un ouvrage modèle; nous avons voulu seulement donner à l'Elève les principes immuables de l'Ecole et le mettre ainsi sur la bonne route.

Nous ne le quitterons pas cependant, dès cette première étape, sans le mettre en garde contre les obstacles qu'il rencontrera à chaque pas.

Le talent ne s'acquiert qu'au prix d'une volonté énergique et d'un travail opiniâtre; l'Elève ne se découragera donc jamais.

Il recherchera l'art dans toutes ses manifestations, afin d'apprendre à connaître le beau et à formuler des jugements sains.

Qu'il sache allier, enfin, une grande modestie au talent acquis et l'avenir est à lui.

FIN DE LA PREMIÈRE PARTIE.

ÉTUDES DE BOCHSA ANNOTÉES.*

Rappelons pour mémoire que ce signe ┌──┐ indique le nombre de doigts à placer d'un coup; autrement dit la première note de chacun de ces groupes ne doit être jouée que lorsque les doigts sont posés sur le groupe entier.

La 𝄾 signifie qu'il faut enlever les doigts des cordes.

1re ÉTUDE

FA ♯

FA ♮

4e ligne 4e mes.

6e ligne 3e mes.

* *Les études complètes de Bochsa, revues et doigtées par l'auteur de cette méthode, sont éditées chez M. Rouhier, 1, Bd Poissonnière.*

2e ETUDE

1re ligne dern. mes.

2e ligne 1e mes.

DO ♯

5e ligne 5e mes.

dernière ligne

3e ETUDE

3e ligne 4e mes.

SOL ♮

FA ♮

5e ligne

dernière ligne

4e ETUDE

4e ligne
4e mes.

6e ETUDE

2e ligne
dern. mes.

4e ligne

5e ligne
4e mes.

6e ligne
5e mes.

7e ETUDE

2e ligne

accr. SOL ♯ FA ♯ RÉ ♯ SOL ♮

3e ligne
3e mes.

8e Etude

3e ligne

4e ligne
2e mes.

5e ligne
dern. mes.

9e Etude

2e ligne
4e mes.

(★)

3e ligne

4e ligne

★) Pour ces batteries il est nécessaire de placer le 3e doigt très bas

10e ETUDE

3e ligne

4e ligne
6e mes.

12e ETUDE

6e ligne
3e mes.

dernière
ligne
6e mes.

13e ETUDE



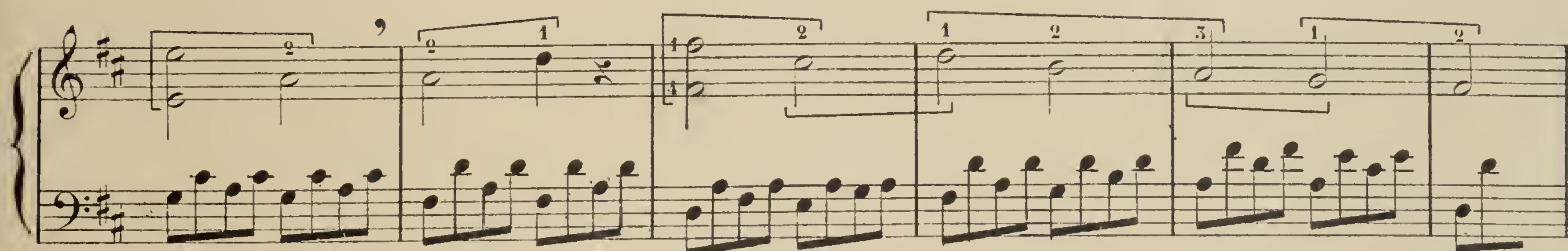




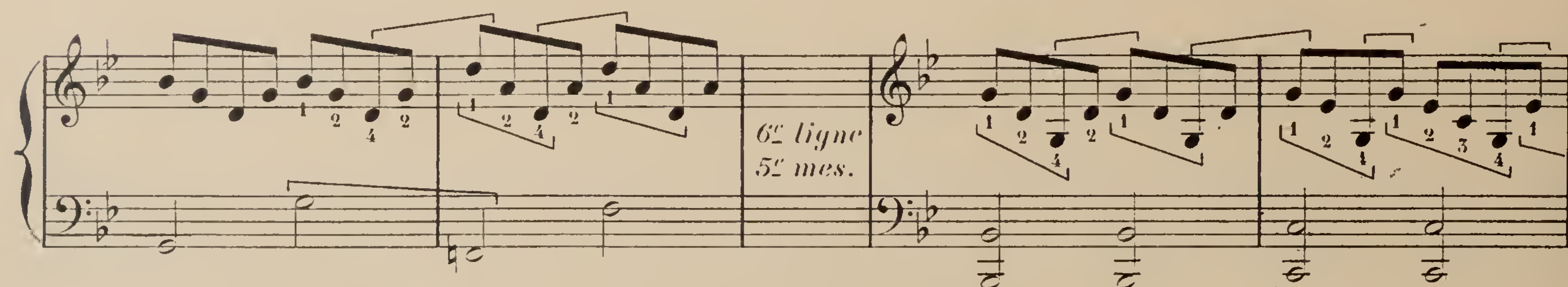


14e ETUDE

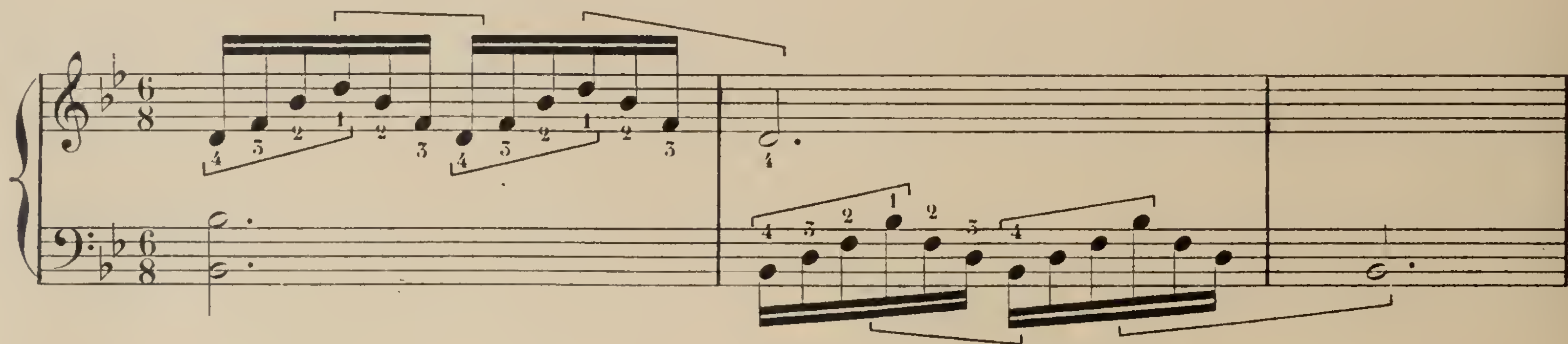





15e
ETUDE


6e ligne
5e mes.


dernière
ligne


16e
ETUDE


2e ligne
3e mes.
dernière
mesure


6e ligne
1e mes.
dernière
ligne

17e ETUDE

2e ligne dern. mes.

3e ligne

6e ligne dern. mes.

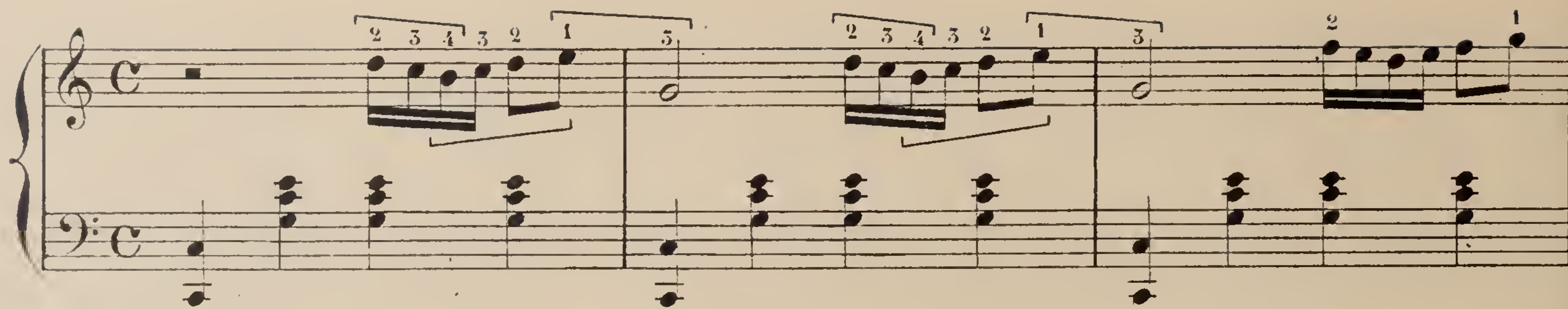
18e ETUDE

2e ligne 4e mes.

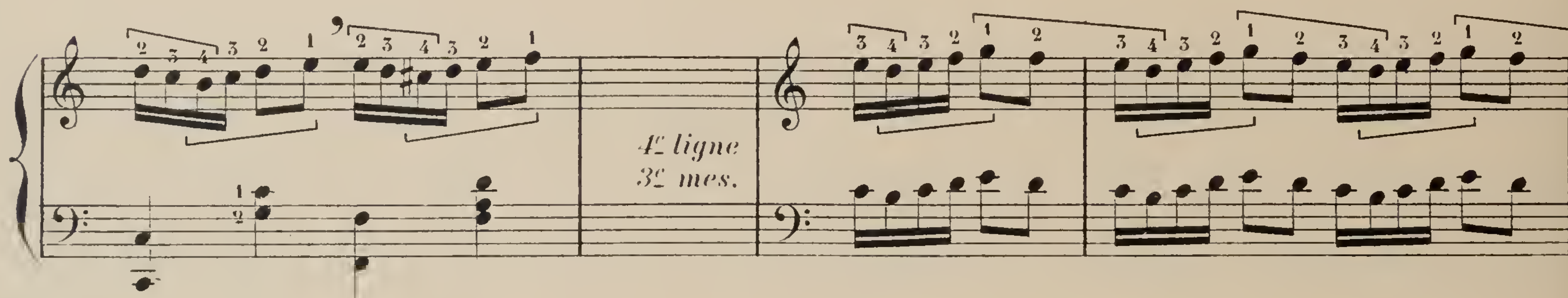
3e ligne dern. mes.

5e ligne 3e mes.

19e ÉTUDE









20e ÉTUDE





6e ligne
1re mes.

dern. ligne
3e mes.

21e
ÉTUDE

2e ligne
3e mes.

5e ligne
1e mes.

6e ligne
1e mes.

Le signe suivant ⌖ représenté dans les Etudes 22 et 23 signifie qu'il faut étouffer les sons sous lesquels il est placé. L'Etude 22 doit être jouée entièrement avec le pouce de la main gauche, les autres doigts étant posés à plat sur les cordes — on étouffe les accords en plaçant la main ouverte sur les cordes qu'on vient de jouer — au surplus s'en rapporter au chapitre correspondant de l'ouvrage.

22e ÉTUDE

4e mes.

2e ligne 3e mes.

dernière ligne 3e mes.

24e ETUDE

5e mesure de l'Etude

25e ETUDE

5e ligne
3e mes.

26e ÉTUDE 2 dernières mesures.

Toutes les Octaves doivent s'enchaîner entre elles; si la main ne peut embrasser les grands écarts l'Elève allongera le doigt de façon à diminuer la distance à parcourir; ainsi dans l'exemple suivant:

Il devra reculer le pouce en arrière.

Dans cet autre il allongera le 4e doigt.

28e ÉTUDE

30e ÉTUDE

6e ligne dernière mesure

*31e ETUDE

* Cette étude porte le N.º 32 dans la nouvelle édition.

* 32e ETUDE

SOL ♭ — ♮ RÉ ♭ — ♮

2e ligne 2e mes.

6e ligne 2e mes.

FA ♯ — ♮
RÉ ♯ — ♮ — ♭ — ♮

SI ♮ — ♭
SOL ♯ — ♮

RÉ ♭ — ♮

Cette Etude, en sons harmoniques, est écrite pour les deux mains. L'Elève remarquera que les notes de la main gauche ont la queue en bas tandis que les notes de la main droite sont écrites dans l'autre sens. Nous attirons son attention sur le passage suivant:

33e ETUDE

6e ligne dernière mesure

* Cette étude porte le No 31 dans la nouvelle édition.

34e ÉTUDE

3e ligne
3e mes.

35e ÉTUDE

etc.

2e ligne

etc.

3e ligne
7e mes.

etc.

4e ligne
4e mes.

dernière ligne
5e mes.

L' Etude 35 se travaille egalement en sextolets, les notes de terminaison du trille doivent toujours se placer à la fin du sextolet. Exemple:

1re ligne 2e mes.

dern. ligne 5e mes.

Cette étude peut également être travaillée en triples croches.

36e ETUDE

page 17 2e mes.

3e ligne

Cette Etude peut être travaillée des deux façons suivantes.

37e ETUDE

1re Manière

2e Manière

38e ETUDE

4e mes.

page 19
3e ligne
2e mes.

les 2
dern.
mes.

M.D.

M.G.

40e ETUDE

page 21
4e ligne
dern. mes.

CONCERTOS DE BOCHSA.

1er CONCERTO (RÉ Mineur)

etc.

page 4

etc.

glissé.

tr

etc.

etc.

8

page 5

(main droite)

etc.

page 6

etc.

page 7

fix. MI ♭

fix. FA ♯

MI ♮ — ♭
DO ♯ — ♮

SI ♮ — ♭

MI ♮ — ♭
DO ♯ — ♮

etc.

page 10

tr

etc.

2e CONCERTO (Concerto Militaire)

page 5

etc.

etc.

page 6

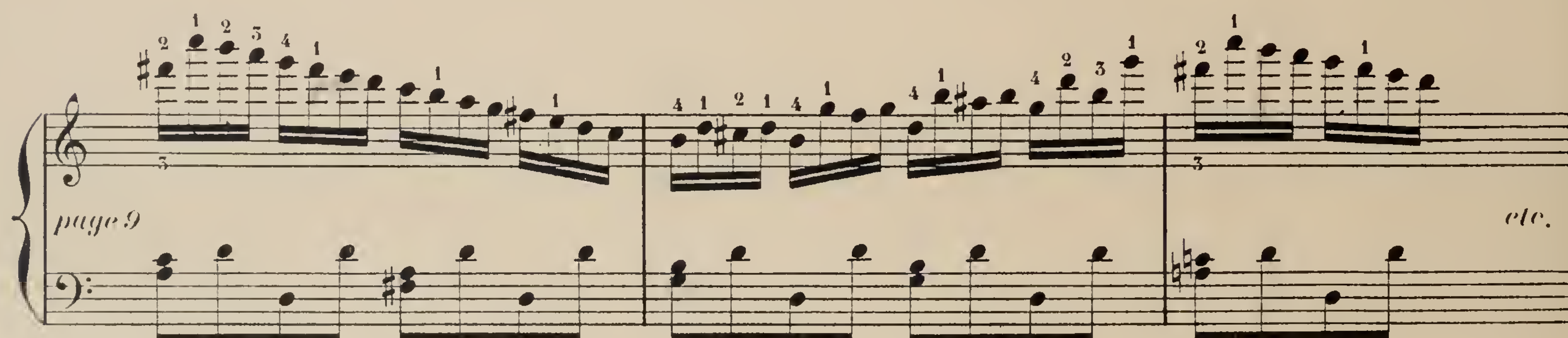
etc.

page 7

8






page 9
etc.


pages
12 et 13


etc.

page 14

tr

tr tr tr

etc.

tr

page 19







Allegro vivace





3e CONCERTO (Concerto di Camera)

page 2

etc.

page 3

etc.

etc.

tr

M.D. M.G.

page 5

etc.

etc.

page 7

etc.

etc.

page 11.

etc.

tr

etc.

page 16

etc.

E. & C. 4704.

page 18

etc

page 27

M.G.

etc.

EXERCICES DE NADERMAN

ANNOTÉS ET COMPLÉTÉS

Ex. 1



Ex. 2.



Ex. 2bis



Complément.

Ex. 1bis



NADERMAN.

Ex. 1

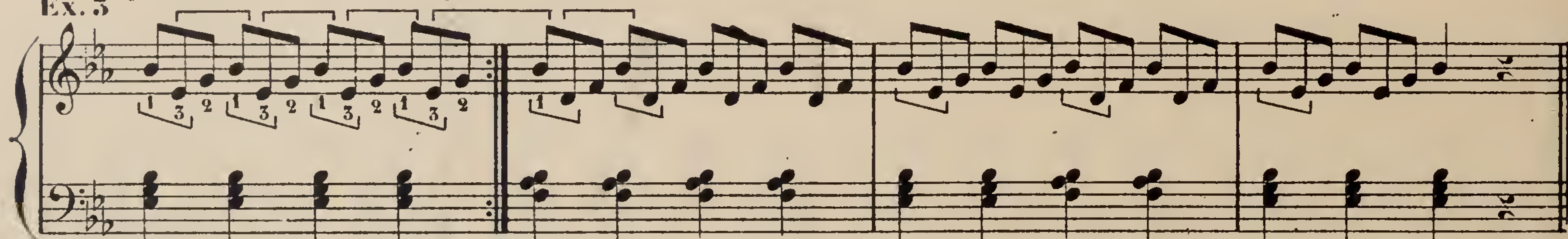


Ex. 2



poser les 1er et 3e doigts pour commencer.

Ex. 3



de même.

Ex. 4



poser les 2e et 3e doigts pour commencer.

Ex. 5



poser les 1er et 2e doigts.

Ex. 6



Complément.

Ex. 1bis



Ex. 2bis

Ex. 3bis

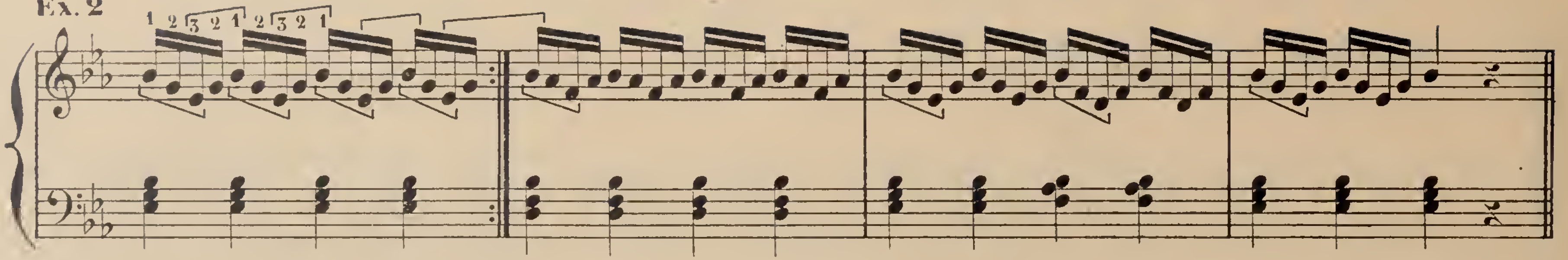
Ex. 4bis

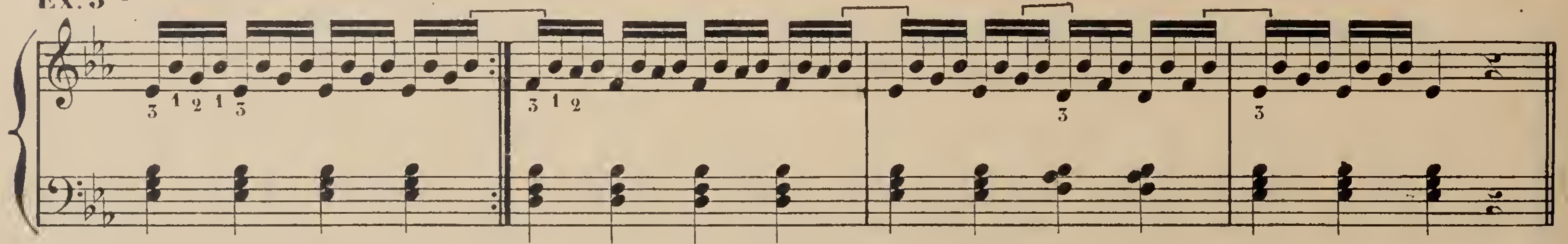
Ex. 5bis

Ex. 6bis

NADERMAN.

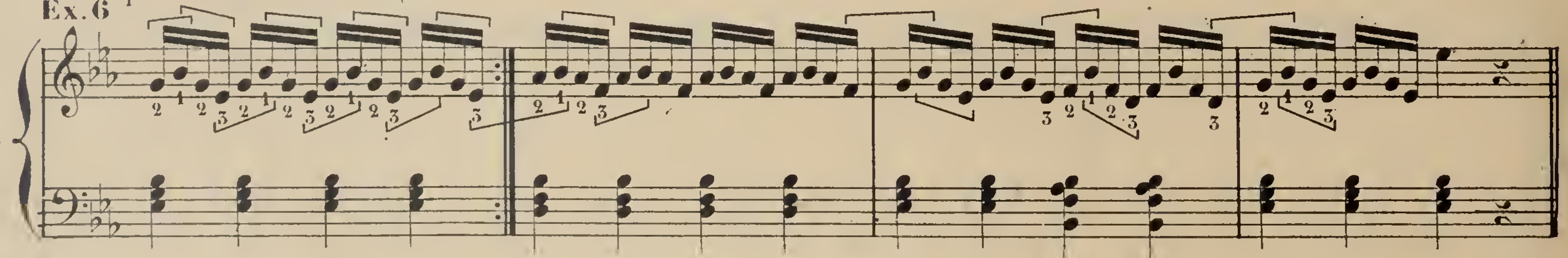
Ex. 1

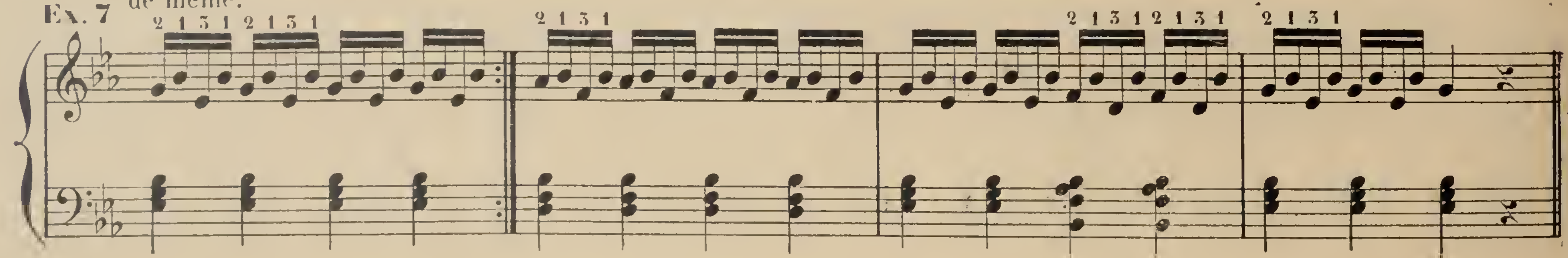

Ex. 2


Ex. 3
poser les 3e et 1er doigts.


Ex. 4
de même.


Ex. 5
poser les 2e et 3e doigts.


Complément.
Ex. 6
poser les 2e et 1er doigts.


NADERMAN.
Ex. 7
de même.

Complément.

Ex. 8 poser les 2e et 3e doigts.

NADERMAN.

Ex. 1bis

Complément.

Ex. 2bis

NADERMAN.

Ex. 3bis

Complément.

Ex. 4bis

Complément.

Ex. 5bis

Complément.

Ex. 6bis

Complément.

Ex. 7bis

Complément.

Ex. 8bis

NADERMAN.

Ex. 1.

poser les 1er et 2e doigts.

Ex. 2.

Complément.

Ex. 3.

NADERMAN.

Ex. 4

Complément.

poser les 1ers, 2e et 3e doigts.

Ex. 5

NADERMAN.

Ex. 6 poser les 3e et 1er doigts.

Ex. 7

Complément.

Ex. 8

NADERMAN.

poser les 4e, 3e et 2e doigts.

Ex. 9

Complément.

Ex. 10 poser les 4e et 2e doigts.

Complément.

Ex. 11

Complément.

Ex. 12 poser les 3e et 4er doigts.

Complément. Les Exercices suivants concernent spécialement l'articulation du 3e doigt.

Ex. 13

Complément.

Ex. 14

Complément.

Ex. 15

Complément.

Ex. 16

Complément.

Ex. 17

Complément.

Ex. 18 poser les 4e et 2e doigts.

Complément.

Ex. 1bis

Complément.

Ex. 2bis

Complément.

Ex. 3bis

Complément.

Ex. 4bis



NADERMAN.

Ex. 5bis



Ex. 6bis



Ex. 7bis



Complément.

Ex. 8bis



Complément.

Ex. 9bis



Complément.

Ex. 10bis

Complément.

Ex. 11bis

Complément.

Ex. 12bis

Complément.

Ex. 13bis

Complément.

Ex. 14bis

Complément.

Ex. 15bis

Complément.

Ex. 16bis

Complément.

Ex. 17bis

Complément.

Ex. 18bis

NADERMAN.

Ex. 1

Très lent.

Terminaison

★ Travailler chque ligne séparément puis enchaîner quand l'exercice est su entièrement.

Complément.

Ex. 2

Terminaison

Complément.

Ex. 1bis

Terminaison

Complément.

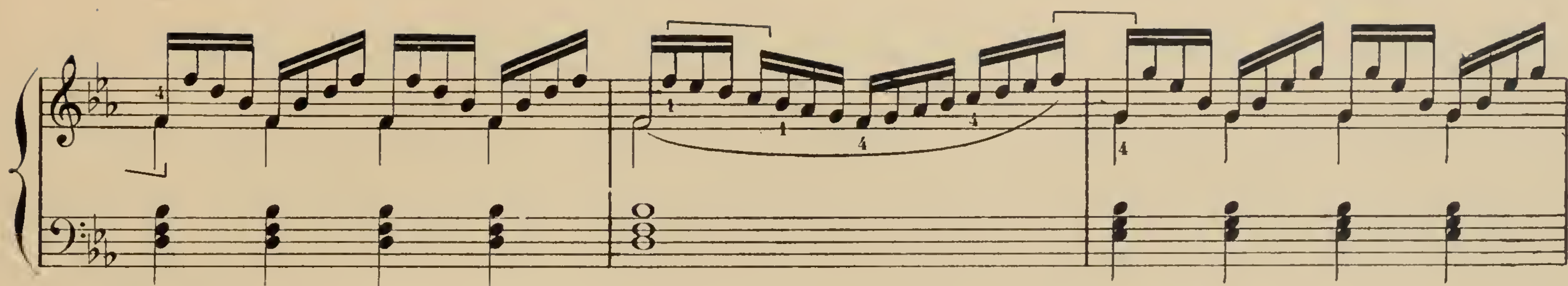
Ex. 2bis

Terminaison

ÉTUDE SUR LES GAMMES ET LES BATTERIES.

NADERMAN.

Inversion. *Complément.*







EXERCICES PRÉCÉDENTS TRANSCRITS POUR LA MAIN GAUCHE.

Complément.





Inversion. *Complément.*

* UT MAJEUR

LA MINEUR

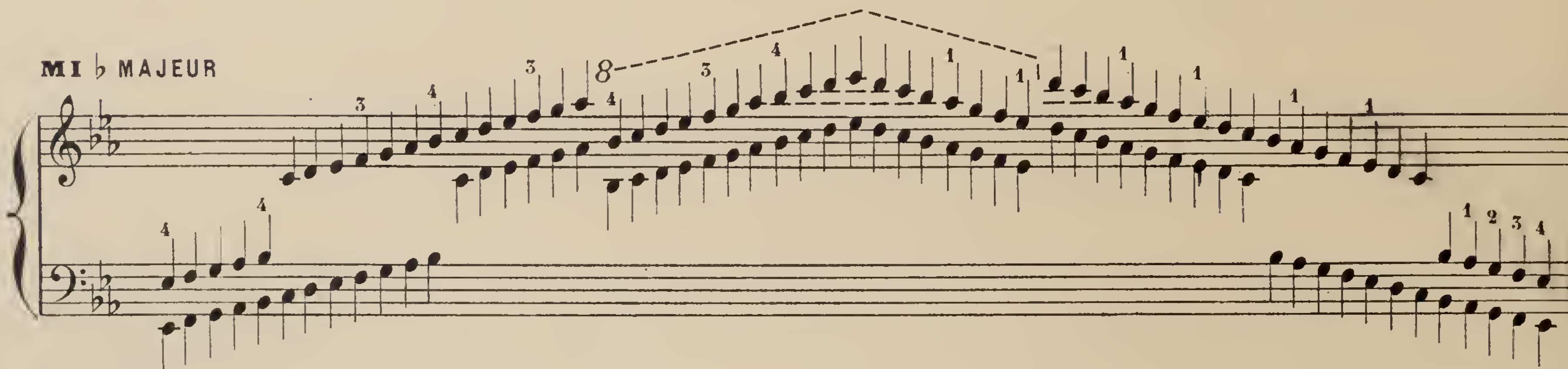
FA MAJEUR

RÉ MINEUR

SI ♭ MAJEUR

* Chacune de ces gammes doit être jouée plusieurs fois de suite.


SOL MINEUR


MI ♭ MAJEUR


UT MINEUR


LA ♭ MAJEUR


FA MINEUR


RÉ ♭ MAJEUR
8


SI ♭ MINEUR
8


SOL ♭ MAJEUR

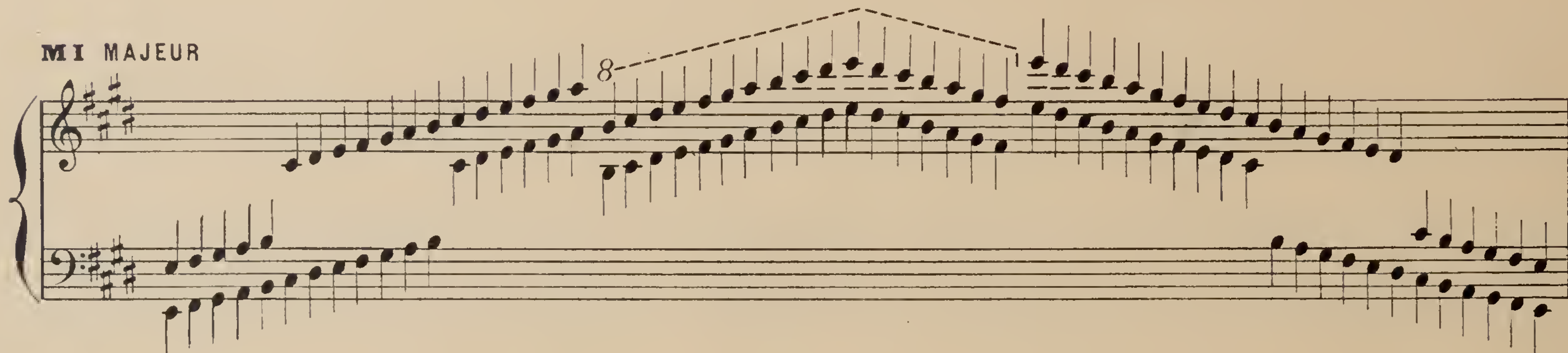

MI ♭ MINEUR
8


UT ♭ MAJEUR
8

LA ♭ MINEUR



MI MAJEUR



DO ♯ MINEUR



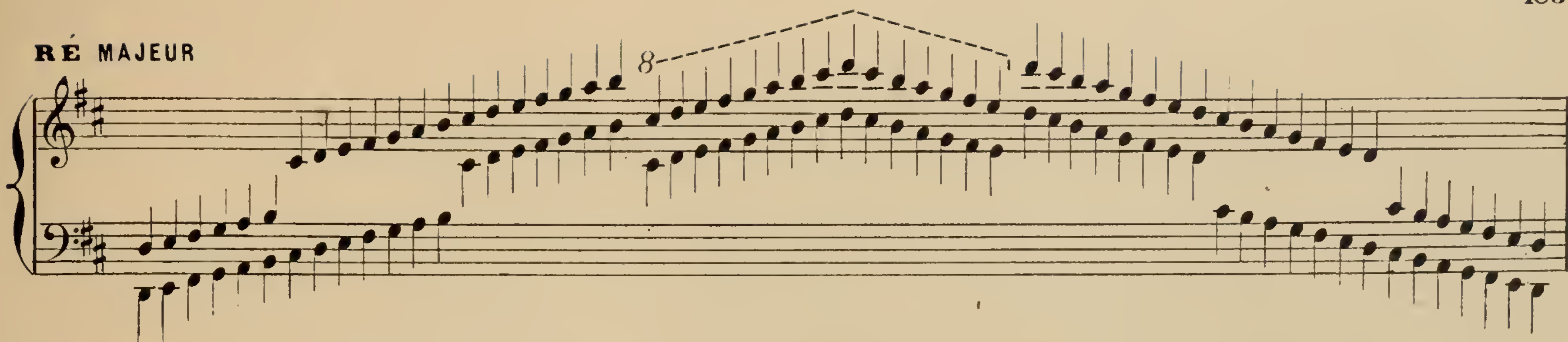
LA MAJEUR



FA ♯ MINEUR



RÉ MAJEUR



SI MINEUR



SOL MAJEUR



MI MINEUR



AUTRE MODÈLE DE GAMMES





Ces exercices seront joués dans tous les tons.

Arpèges à 3 doigts

etc.

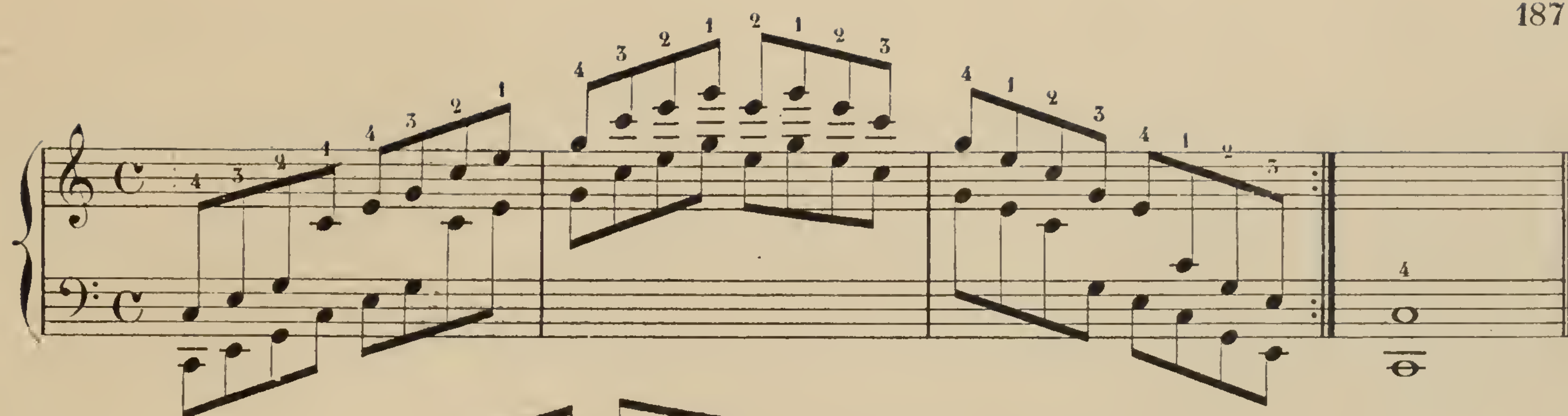
Arpèges a 4 doigts

etc. ☆

Arpèges à 2 mains

etc.

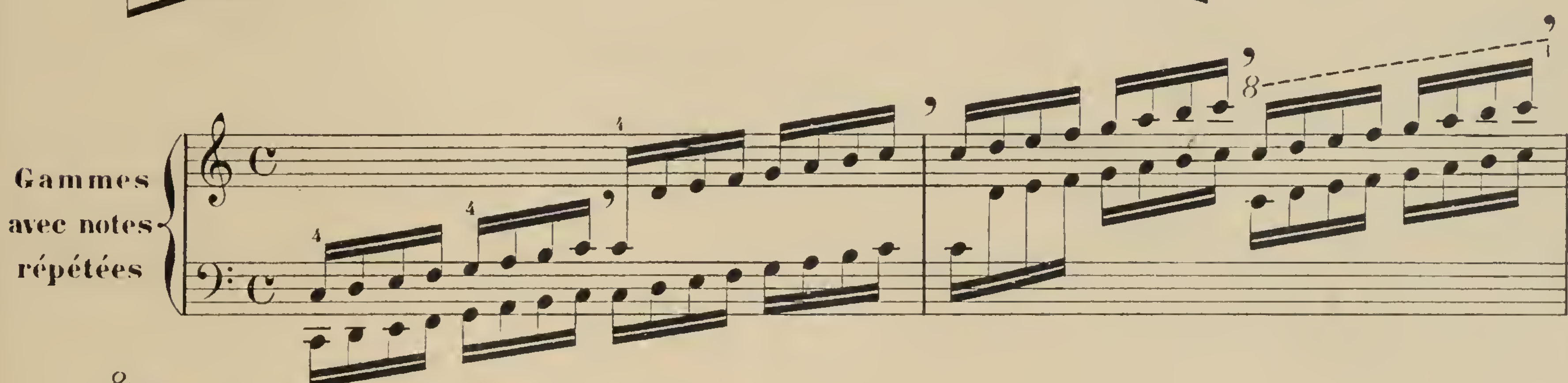
☆ L'Elève s'arrêtera provisoirement ici.

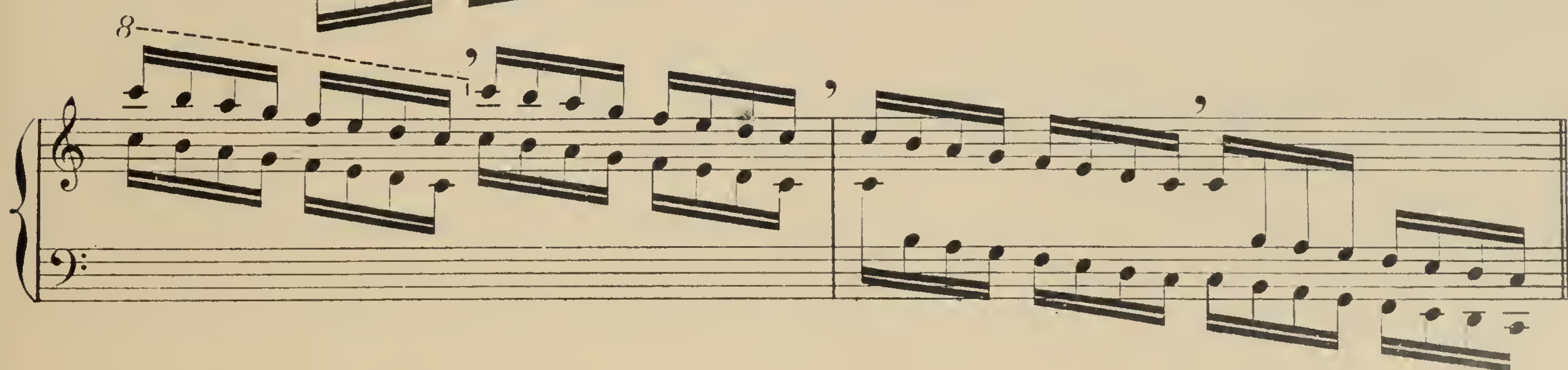



etc.




etc.


Gammes
avec notes
répétées



etc.

Gammes à 4 et 2 doigts

Autre doigté

Pour monter



Pour descendre



Gammes à 3 doigts









Exercice à travailler dans tous les tons



THÈME SUR UN AIR CONNU

(ET VARIATIONS.)

THÈME

BATTERIES

1re VARIATION







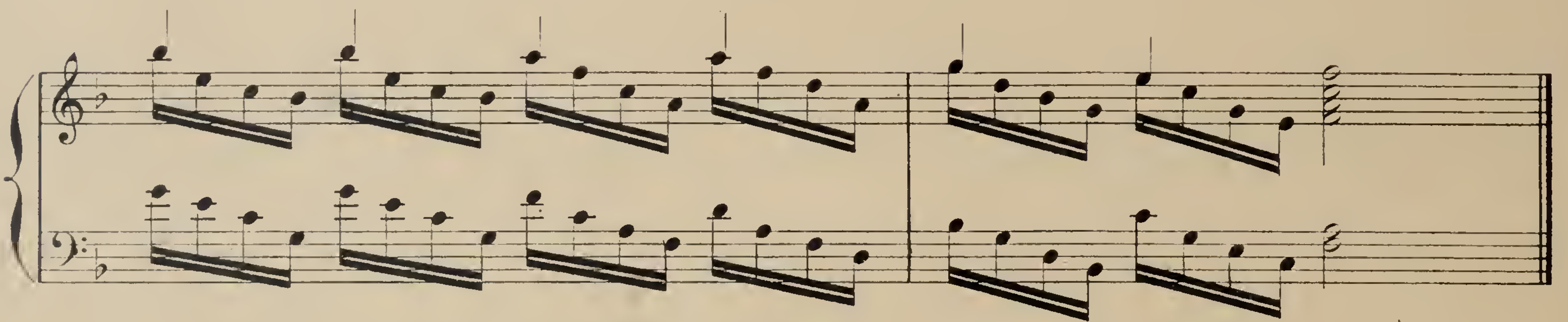

2e
VARIATION












3e
VARIATION











ARPÈGES

1re VARIATION

MI ♯













2e VARIATION

MI ♯









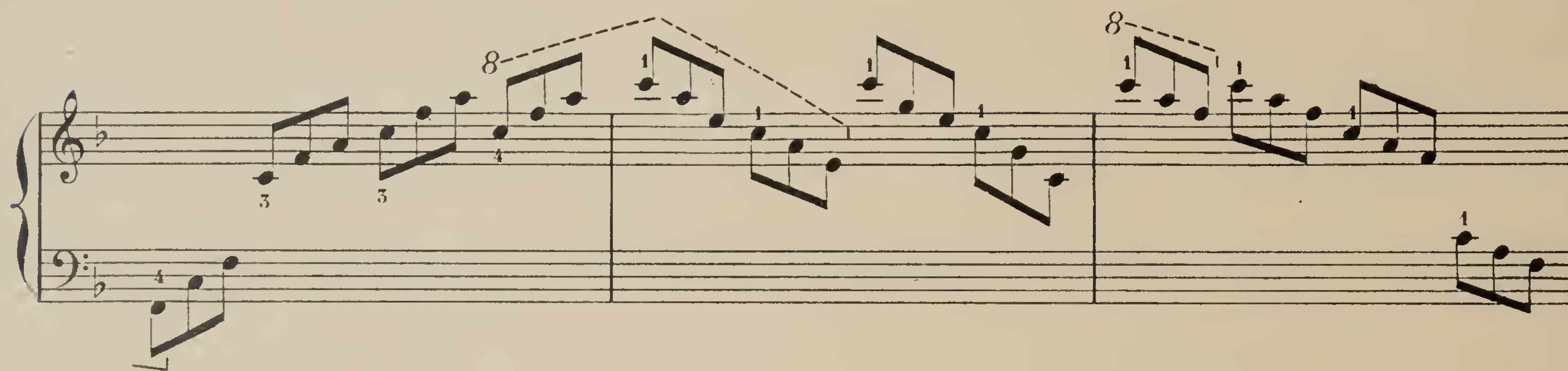


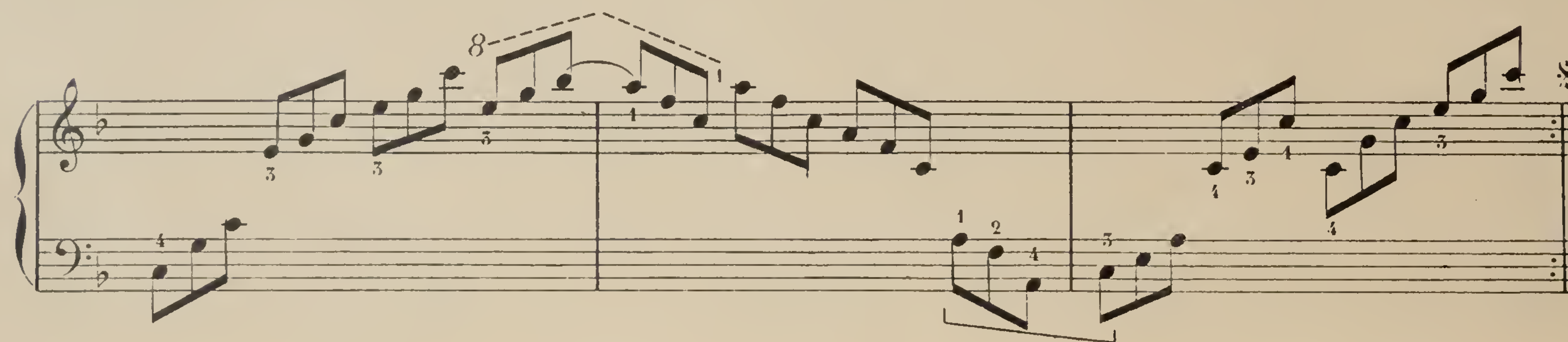



3e
VARIATION




FIN





ARPÈGES D'UNE MAIN

1re VARIATION

2e VARIATION

Quelques Variations

1re VARIATION

2e VARIATION

3ᵉ VARIATION

1 2 4

4e VARIATION

SONS HARMONIQUES

DO ♯ —— ♮

fix. SI ♮ fix. MI ♭ RÉ ♭ —— ♮ SI ♭

MI ♮

SONS ÉTOUFFÉS

segue

fix. SI ♮ DO ♯ ——

—— ♮ SI ♭

1re VARIATION



2e VARIATION













3e VARIATION

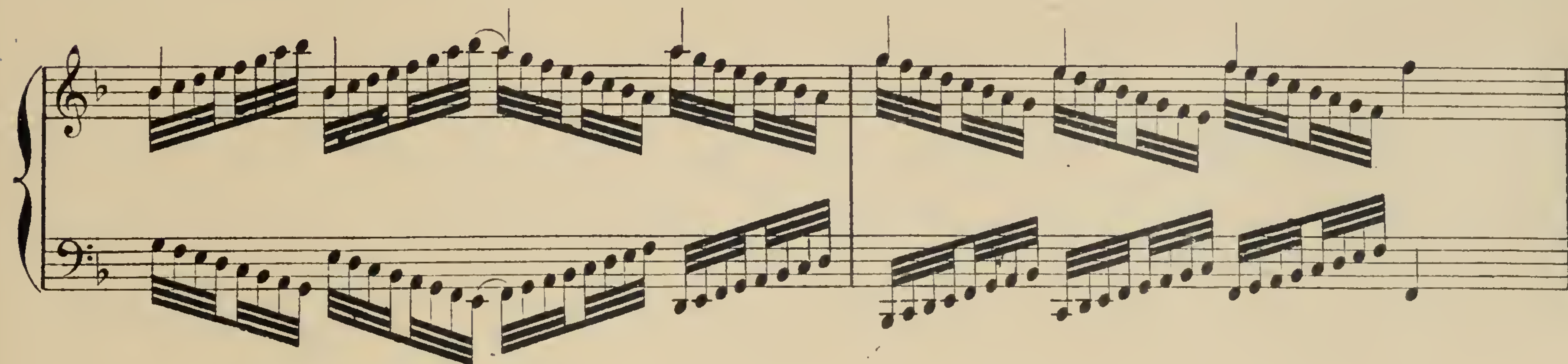












Nous reproduisons ici les parties de Harpe d'*"Orphée"* (GLUCK) et de *"Joseph"* (MÉHUL); la première de ces parties remonte à 1774, la seconde à 1807. Nous y avons joint, dans l'intention d'établir un contraste frappant, des extraits d'*"España"* et de *"Gwendoline"* (E. CHABRIER) qui peuvent passer pour le modèle de l'écriture moderne.

ORPHÉE

GLUCK

2e ACTE

(sur le théâtre) ☆

Andante.

Un poco lento.

CHANT (*Orphée*)

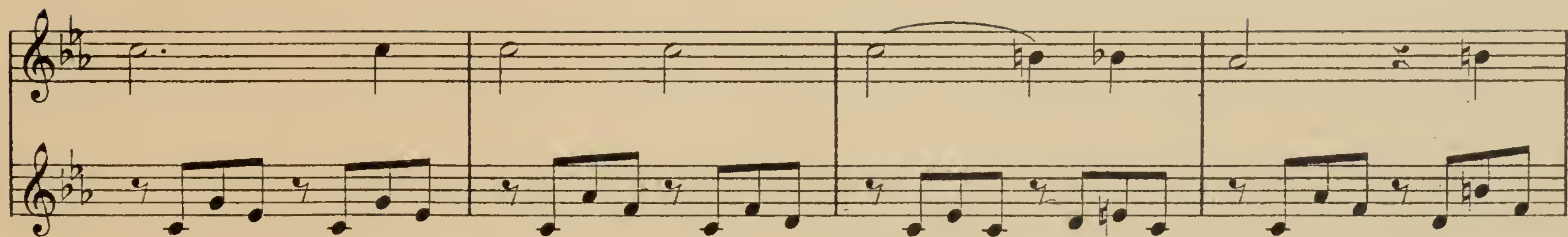
HARPE

MI ♮ RÉ ♭

MI ♭ SI ♮

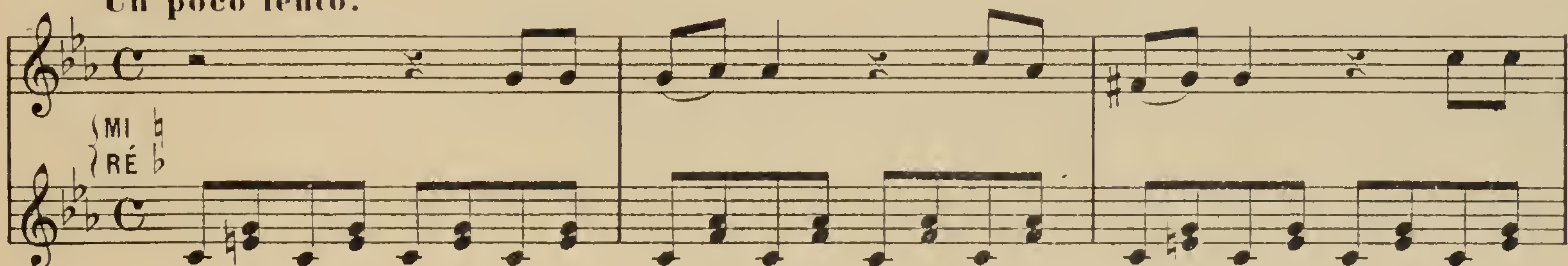
RÉ ♮

☆ La partie de Harpe d'*"Orphée"* n'est écrite que pour la main droite, les accords et les basses complémentaires sont jouées en pizzicatti par un quintette à cordes.



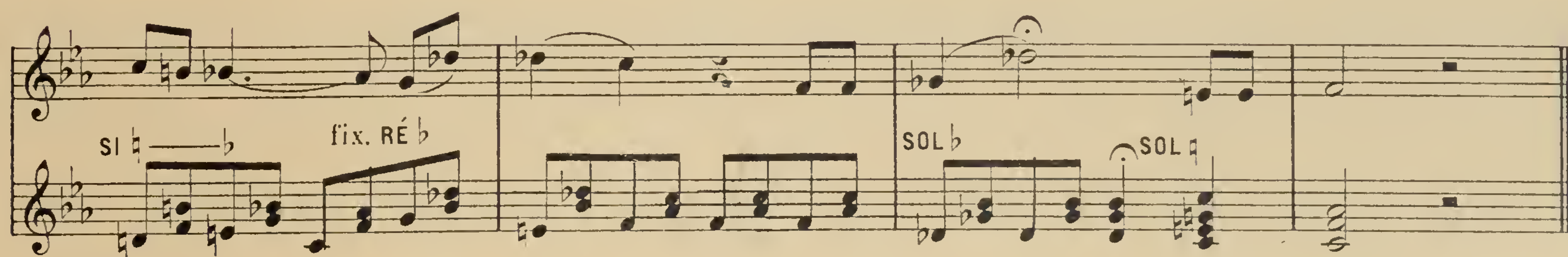


Un poco lento.









JOSEPH

MÉHUL

3e ACTE

Allegro moderato.

HARPE

f

p

LA ♮

FA ♯

MI ♮

FA ♮

LA ♭

accr. SI ♮

LA ♭

SI ♭

etc.

Fin de la
dernière
Strophe.

mf

p

ESPAÑA

Rapsodie pour orchestre *

E. CHABRIER

Allegro con fuoco.

HARPE

diminuendo sempre

pp

ppp

morendo

ppp

16

etc.

ff

FA ♮

LA ♮

LA ♮

* *Edité chez MM. ENOCH & Cie*

** Nous trouvons ici l'application d'un conseil donné page 130 (1re Partie de cet ouvrage) l'écart du 3e et 2e doigts étant assez gênant en vélocité, le harpiste trouvera un grand avantage dans l'emploi du LA ♮ pour le SI ♭.

8

8

8

etc.

Tromb. et Orchestre

HARPE SOLO

bisbigliando

f

3 3 3 3 3 3 3 3 3

diminuendo

7 *pp*

ppp

sempre *pp*

4

pp

2 2

pp

etc.

GWENDOLINE

Opéra en 2 actes *

E. CHABRIER

1er ACTE

SCÈNE I

HARPE SOLO

f

* *Edité chez MM. ENOCH & Cie*

etc.

SI ♭ FA ♯ RÉ ♯ FA ♮ RÉ ♮ DO ♯ ♮ MI ♭

etc.

pp

ppp

2 1 3 2 4 3 2 1 4 3 2 1 3 2 4 4 4 4

4 4 4 4 4

etc.

2e ACTE _ SCÈNE I

pp

6 6 6

8

pp sempre

6 6 6 6 6 6

8

MI ♮ accr.

cresc.

6 6 6 6 6 6

ff

SOL ♮
RÉ ♮

LA ♮
DO ♮

MI ♭

etc.

SCÈNE II

DO ♯

MI ♭
DO ♮

FA ♯

— ♮
SI ♮

MI ♮ accr.
♭

etc.

Fin du 2e Acte

glissando

3e temps

ff

CONCERTO DE CARL REINECKE

FRAGMENTS DU 1er SOLO*

page 4

p

f

etc.

page 5

segue

etc.

etc.

* *Publié avec l'autorisation de Mr Bartholf Senff (Leipzig)*

page 13

RÉ ♯ — LA ♯ — DO ♯ — SOL ♯ — *ff* — etc.

LA ♯ ♮ — DO ♯ ♮ — SOL ♯ ♮ — LA ♯ ♮ — DO ♯ ♮ — SOL ♯ — RÉ ♮

CADENCE

p — SI ♭ — 0 — etc. — *glissando* — M.G. — M.D. — M.D. — M.G. — etc.

EXERCICES PRÉPARANT L'ÉTUDE DU 1er SOLO DU CONCERTO DE CARL REINECKE. *

Pour la préparation du trait suivant: *ff*

l'Elève jouera des gammes sur ce modèle: **

EXERCICE

* *Edité chez Mr Bartholf Senff* (Leipzig)

** L'Elève trouvera la série complète des Gammes page 153.

EXERCICE




MI
DO
LA






rall.

CONCERTOS DE PARISH-ALVARS.*

CONCERTINO.

32e mes. M.D. M.G. etc.

72e mes. etc. LA ♯ FA ♮ SOL ♯

DO ♯ (LA ♯) FA ♯ RÉ ♯ LA ♮ DO ♮ SOL ♯ FA ♮ RÉ ♮ SI ♭

FA ♯ SI ♮ SOL ♮ DO ♯ accr. LA ♯ RÉ ♯ LA ♮ RÉ ♮

etc. page 6 2e ligne etc.

* Quelques traits ont été doigtés en double afin de laisser à l'Elève une certaine initiative; Celui-ci étudiera donc les deux versions et choisira la plus avantageuse.

page 8

LA ♯
DO ♯

LA ♮
DO ♮

LA ♯ — ♮ RÉ ♯ — ♮ — ♯ — ♮
DO ♯ — ♮

LA ♯
DO ♯

LA ♮
DO ♮

etc.

RÉ ♮ — ♯ — ♮

Autre version = LA ♯ DO ♯ accr. RÉ ♯ accr. LA ♮ DO ♮

RONDO.

M. D.

M. G.

SOL ♯ ♮ LA ♯ accr.

page 13 RÉ ♮ DO ♯ ♮ ♯

LA ♮ DO ♮

M.D.

etc.

page 14. accr. RÉ ♯

8

RÉ ♮ LA ♯ DO ♯ accr. LA ♮

etc.

page 17

FA ♯

MI ♮
DO ♯

LA ♭
SI ♮

FA ♯ accr.

accr. RÉ ♯

MI ♮
DO ♯ accr.

SI ♮ DO ♮ etc.

page 17

etc.

page 22

etc.

Autre version = SOL ♮

LA ♯
SI ♮ accr.

SOL ♯

LA ♮

CONCERTO en MI Bémol.

etc.

page 5

8

etc.

FA ♯—♮


etc.


page 8
M.G.


M. D.
M.G.




etc.

8
page 12
etc.
RONDO.
page 19
etc.
page 22
etc.
même passage
etc.
même passage
etc.

CONCERTO en SOL Mineur

(Edition THOMAS)

DO ♮ RÉ ♯ RÉ ♯ RÉ ♯ RÉ ♮

LA ♯ ♮

FA ♮

etc.

page 6

M.D.

M.D. M.G. etc.

page 7
dern. mes.

etc.

Andante

ROMANZA. page 21

1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 etc.

etc.

RONDO. page 30
32e mes.

M.G. M.D. etc.

72e mes.

M.G. M.D. etc.

page 36

LA ♯ / DO ♯ RÉ ♯ LA ♮ / DO ♮ RÉ ♮ DO ♮

etc.

page 37
4 3
2 4
2 1 4 3
etc.
8
page 38
6e lig.
M.D.
1 2 3 4 1 2 3
M.G.
FA ♮
RÉ ♮
SOL ♯
FA ♯
DO ♯
SOL ♮
MI ♭
DO ♮
MI ♮
DO ♯
SI ♭
SI ♮
DO ♮
mf
4 4 4 4
1 1 1
4 4 4 4
1 1 1

cresc.

ff

RÉ♮

LA♮
DO♮

8

ff

6

Paris, Imp. Française
de musique. XXVII.